

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

ISSN 2345-1408

Categoria C

***STUDIUL ARTELOR
ȘI CULTUROLOGIE:***

istorie, teorie, practică

nr. 1 (24), 2015

GRAFEMA LIBRIS

Chișinău

COLEGIUL DE REDACȚIE:

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

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

Redactor responsabil Arta Muzicală: Svetlana ȚIRCUNOVA, 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. hab. (Varșovia, Polonia)
Tatiana BEREZOVIKOVA, prof. univ. interim., dr. în studiul artelor
Viorica ADEROV, conf. univ., dr. în filosofie (Chișinău, Moldova)

Redactor: Eugenia BANARU, conf. univ.

Asistență bibliografică: Svetlana TEODOR

Asistență computerizată: Svetlana ȚIRCUNOVA, prof. univ., dr. în studiul artelor

Tehnoredactare: Cristian ȘARBAN

Articolele științifice sunt recenzate și recomandate spre publicare de Senatul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

© **Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**

Str. A. Mateevici, 111

Chișinău, MD 2004

www.amtap.md

ISSN 2345-1408

VLADIMIR AXIONOV
(1950–2012)

IN MEMORIAM



Istoria muzicii universale este atât o ramură a științelor social-umane, cât și o disciplină didactică fundamentală în instituțiile de învățământ artistic superior. Obiectul principal al acestei discipline îl constituie analiza funcțiilor muzicii în universul cultural-istoric, dezvăluirea specificului evoluției artei sunetelor la anumite etape și stadii ale procesului muzical-istoric în diferite țări ale lumii.

V. Axionov

Repere metodologice în predarea etapei moderne a istoriei muzicii universale. In: *Pagini de muzicologie*. Chișinău, 2002, p. 3.

Istorismul ca metodă științifică și didactică presupune dezvoltarea genezei, tipologiei și evoluției fenomenelor de referință. Istoricianul vine să aprecieze locul și funcția fenomenului abordat în procesul cultural-istoric, el trebuie să găsească rădăcinile și premisele unor tendințe curente, ca și ecourile contemporane ale fenomenelor născute demult.

V. Axionov

Considerații asupra predării disciplinei Istoria Muzicii Universale (etapa modernă) la diferite specialități ale AMTAP. In: *Învățământul la Chișinău: istorie și contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2004, p. 69.

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE 5

***I: VLADIMIR AXIONOV — PERSONALITATE MARCANTĂ A CULTURII,
ȘTIINȚEI ȘI ÎNVĂȚĂMÂNTULUI DIN REPUBLICA MOLDOVA***

VICTORIA MELNIC

VLADIMIR AXIONOV — EMINENT SAVANT ȘI PROFESOR

VLADIMIR AXIONOV — EMINENT SCIENTIST AND PROFESSOR

ВЛАДИМИР АКСЕНОВ — ВЫДАЮЩИЙСЯ УЧЕНЫЙ И ПЕДАГОГ10

VICTOR GHILAȘ

**VLADIMIR AXIONOV — OMUL DEPLIN AL MUZICOLOGIEI
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

VLADIMIR AXIONOV — THE ACCOMPLISHED MAN OF MUSICOLOGY
IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ВЛАДИМИР АКСЕНОВ — СОВЕРШЕННЫЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА.....15

TATIANA COMENDANT

VLADIMIR AXIONOV — PERSONALITATE DE VAZĂ A CULTURII NAȚIONALE

VLADIMIR AXIONOV — DISTINGUISHED PERSONALITY OF NATIONAL CULTURE

ВЛАДИМИР АКСЕНОВ — ВИДНЫЙ ДЕЯТЕЛЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ20

ELENA MIRONENCO

VLADIMIR AXIONOV — CORIFEU AL MUZICOLOGIEI MOLDOVENEȘTI

VLADIMIR AXIONOV — CORYPHAEUS OF MOLDOVAN MUSICOLOGY

ВЛАДИМИР АКСЕНОВ — КОРИФЕЙ МОЛДАВСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ25

ГАЛИНА КОЧАРОВА

В. В. АКСЕНОВ: ИСТОРИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СУЩНОСТИ МУЗЫКИ

V. AXIONOV: INVESTIGAȚIA ISTORICĂ A ESENȚEI MUZICII

V. AXIONOV: HISTORICAL INVESTIGATION OF THE ESSENCE OF MUSIC28

ЭЛЬФРИДА КОРОЛЕВА

**ВЛАДИМИР АКСЕНОВ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ СТИЛЯ МУЗЫКИ
МОЛДАВСКИХ БАЛЕТОВ**

VLADIMIR AXIONOV — CERCETĂTOR AL STILULUI MUZICII BALETELOR MOLDOVENEȘTI

VLADIMIR AXIONOV — RESEARCHER OF THE MUSIC STYLE OF MOLDOVAN BALLETS 37

NATALIA CHICIUC

**VLADIMIR AXIONOV DESPRE REPERTORIUL COMPONISTIC
AL LUI GHEORGHE NEAGA**

VLADIMIR AXIONOV ABOUT GHEORGHE NEAGA'S COMPONISTIC REPERTOIRE

ВЛАДИМИР АКСЕНОВ О КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ГЕОРГИЯ НЯГИ40

SVETLANA BADRAJAN

**O LECȚIE DE ISTORIA MUZICII UNIVERSALE DIN CURSUL LUI
V. AXIONOV ÎN PROIEȚIE DIACRONICĂ: ACUM 30 ANI**

A MUSIC HISTORY LESSON FROM V. AXIONOV'S COURSE IN DIACRONIC PERSPECTIVE:
30 YEARS AGO

ЛЕКЦИЯ В. АКСЕНОВА ПО ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ
ПЕРСПЕКТИВЕ: 30 ЛЕТ НАЗАД47

BELLA BROVER-LUBOVSKY

**ON WAGNER AND SUBSTITUTE REPRISSES... HOMAGE TO VLADIMIR AXIONOV —
A LECTURER OF THE HISTORY OF WESTERN MUSIC**

DESPRE WAGNER ȘI REPRIZELE FALSE... OMAGIU PROFESORULUI
DE ISTORIA MUZICII OCCIDENTALE — VLADIMIR AXIONOV

О ВАГНЕРЕ И ЛОЖНЫХ РЕПРИЗАХ... ПОСВЯЩЕНИЕ ВЛАДИМИРУ АКСЕНОВУ —
ПРОФЕССОРУ ПО ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ.....51

II: PRECURSORI

ТАТЬЯНА БЕРЕЗОВИКОВА

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ:

ЛИДИЯ АЛЕКСАНДРОВНА АКСЕНОВА

PAGINI DIN ISTORIA MUZICOLOGIEI NAȚIONALE: LIDIA AXIONOVA

PAGES FROM THE HISTORY OF NATIONAL MUSICOLOGY: LIDIA AXIONOVA60

НАДЕЖДА АКСЕНОВА

**ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ СЕМЬИ
АКСЕНОВЫХ: КОНСТАНТИН СТАНИСЛАВСКИЙ — ВЯЧЕСЛАВ АКСЕНОВ**

DIN ISTORIA TRADIȚIILOR ARTISTICO-ESTETICE ALE FAMILIEI AXIONOV:

KONSTANTIN STANISLAVSKI — VEACESLAV AXIONOV

FROM THE HISTORY OF THE ARTISTIC-AESTHETIC TRADITIONS OF THE AXIONOV FAMILY:

KONSTANTIN STANISLAVSKY — VYACHESLAV AXIONOV66

ИРИНА САВИНА

**ТАТЬЯНА ВОЙЦЕХОВСКАЯ — ПЕРВЫЙ НАСТАВНИК ВЛАДИМИРА АКСЕНОВА В
ИСКУССТВЕ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ**

TATIANA VOIȚEHOVSKI — PRIMUL MENTOR AL LUI VLADIMIR AXIONOV

ÎN ARTA PIANISTICĂ

TATIANA VOITEHOVSKY — V. AXIONOV'S FIRST MENTOR OF PIANO PLAYING ART70

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА

РОЛЬ МУЗЫКОВЕДА Н. С. НИКОЛАЕВОЙ И ЕЕ ШКОЛЫ

В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ СТАНОВЛЕНИИ ВЛАДИМИРА АКСЕНОВА

ROLUL MUZICOLOGULUI NADEJDA NIKOLAEVA ȘI AL ȘCOLII SALE

ÎN FORMAREA CALITĂȚILOR PROFESIONALE ALE LUI VLADIMIR AXIONOV

THE ROLE PLAYED BY MUSICOLOGIST N. NIKOLAEVA AND HER SCHOOL

IN VLADIMIR AXIONOV'S PROFESSIONAL FORMATION78

III: CONTINUATORI

VLADIMIR ANDRIEȘ

CONCERTUL INSTRUMENTAL CA OBIECT AL CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE

THE INSTRUMENTAL CONCERTO AS OBJECT OF SCIENTIFIC RESEARCH

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ КАК ПРЕДМЕТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ.....85

АЛЕНА ВАРДАНИЯ

**ЖАНР ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА И ЕГО НАУЧНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ**

GENUL DE CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN
REPUBLICA MOLDOVA ȘI VALORIFICAREA LUI ȘTIINȚIFICĂ

THE GENRE OF CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA IN THE CREATION OF COMPOSERS
FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA AND ITS SCIENTIFIC COMPREHENSION..... 93

СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ

**О ТЕМБРОВЫХ КОНТРАСТАХ И НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ИХ
ВОПЛОЩЕНИЯ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПАВЛА РИВИЛИСА**
CONTRASTELE TIMBRALE SI UNELE PARTICULARITĂȚI DE IMPLEMENTARE ALE ACESTORA
ÎN LUCRĂRILE SIMFONICE ALE LUI PAVEL RIVILIS
SOME PECULIARITIES OF TIMBRE CONTRASTS AND THEIR IMPLEMENTATION IN THE
SYMPHONIC WORKS OF PAVEL RIVILIS.....99

ECATERINA GÎRBU

PERPETUAREA CHIPULUI MAICII DOMNULUI ÎN *STABAT MATER* DE V. CIOLAC
THE PERPETUATION OF THE IMAGE OF THE HOLLY VIRGIN
IN V. CIOLAC'S *STABAT MATER*
ПРОСЛАВЛЕНИЕ ОБРАЗА БОГОМАТЕРИ В *STABAT MATER* В. ЧОЛАКА 105

TATIANA BEREZOVICOVA

COMPOZITOAREA SNEJANA PÎSLARI: PROFIL DE CREAȚIE
COMPOSER SNEJANA PISLARI: CREATION PROFILE
КОМПОЗИТОР СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ: ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ 111

INNA NATIROVA

**SICLUL PENTRU PIAN *CREIONĂRI* DE VLAD BURLEA: COMENTARII
INTERPRETATIVE**
THE PIANO CYCLE *OUTLINE* BY VLAD BURLEA: INTERPRETATIVE REMARKS
ЦИКЛ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС *ЗАРИСОВКИ* ВЛАДА БУРЛИ:
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ВИДЕНИЕ 118

ЛИЛИЯ БУРДИЯН

**НЕТРАДИЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ К АНАЛИЗУ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В ОБЛАСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КРИТИКИ**
ABORDĂRI NOVATOARE ALE ANALIZEI OPEREI MUZICALE ÎN DOMENIUL CRITICII
PROFESIONALE
UNCONVENTIONAL APPROACHES OF ANALYZING A MUSICAL WORK IN THE FIELD
OF PROFESSIONAL CRITICISM 123

СЕРГЕЙ БОРОДАВКИН

**САМОБЫТНОСТЬ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ ОПЕРЫ-БАЛЕТА Н. РИМСКОГО-
КОРСАКОВА *МЛАДА***
ORIGINALITATEA STILULUI ORCHESTRAL AL OPEREI-BALET *MLADA*
DE N. RIMSKI-KORSAKOV
THE ORIGINALITY OF THE ORCHESTRAL STYLE OF N. RIMSKY-KORSAKOV'S
OPERA-BALLET *MLADA*..... 131

ВАЛЕРИЙ БЕНДЕРОВ

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ОПЕРНОГО ПЕРСОНАЖА КАК ОБЪЕКТ
КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**
IMAGINEA ARTISTICĂ A PERSONAJULUI DE OPERĂ CA OBIECT
DE INTERPRETARE COMPONISTICĂ
THE ARTISTIC IMAGE OF THE OPERA CHARACTER AS AN OBJECT
OF COMPOSITION INTERPRETATION 140

ANA GHILAȘ

COMUNICAREA DIDASCALICĂ ÎN TEXTUL DRAMATURGIC
STAGE DIRECTION COMMUNICATION IN DRAMATIC TEXTS
ДИДАСКАЛИИ КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ... 148

IV: DEDICAȚIE...

OLEG GARAZ

**MUZICOLOGIA CA SISTEM EVOLUTIV AL CATEGORIILOR GÂNDIRII MUZICALE
(PROPUNERE DE ABORDARE METODOLOGICĂ-HERMENEUTICĂ)**

MUSICOLOGY AS AN EVOLUTIONARY SYSTEM OF THE MUSICAL THINKING

CATEGORIES (PROPOSED FOR A METHODOLOGICAL-HERMENEUTICS APPROACH)

**МУЗЫКОВЕДЕНИЕ КАК ЭВОЛЮЦИОНИРУЮЩАЯ СИСТЕМА КАТЕГОРИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО
МЫШЛЕНИЯ (ОПЫТ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ-ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО ПОДХОДА)..... 155**

V: AMINTIRI ...

НИНА ГУКОВА

ВСПОМИНАЯ СТУДЕНЧЕСКИЕ ГОДЫ...

DIN AMINTIRILE ANILOR STUDENȚEȘTI...

ERINNERUNGEN AN STUDIENZEITEN... 179

ELENA NAGACEVSCHI

VLADIMIR AXIONOV: IPOSTAZE ALE MANIFESTĂRII PROFESIONALE

VLADIMIR AXIONOV: ASPECTS OF HIS PROFESSIONAL SKILL

ВЛАДИМИР АКСЕНОВ: АСПЕКТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ..... 181

ALA STARȚEV

DESPRE ABILITĂȚILE SOCIALE ȘI CALITĂȚILE ORGANIZATORICE ALE LUI

VLADIMIR AXIONOV

VLADIMIR AXIONOV'S SOCIAL QUALITIES AND ORGANIZATION ABILITIES

СОЦИАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННЫЕ КАЧЕСТВА И ОРГАНИЗАТОРСКИЕ СПОСОБНОСТИ

ВЛАДИМИРА АКСЕНОВА 188

PARASCOVIA ROTARU

ÎN SEMN DE OMAGIU PROFESORULUI VLADIMIR AXIONOV

AS A SIGN OF GRATITUDE TO THE TEACHER VLADIMIR AXIONOV

ДАНЬ ПАМЯТИ ВЛАДИМИРУ АКСЕНОВУ 189

CUVÂNT ÎNAINTE

La 6 noiembrie 2012 colegul nostru Vladimir Axionov, doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar, Om Emerit din Republica Moldova, prim prorector activitate didactică al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice ne-a părăsit pentru vecie. S-a stins subit, la doar 62 de ani lăsând în urmă regrete, nedumeriri și un profund sentiment de îndurerare.

Moartea prematură a lui Vladimir Axionov a fost o lovitură grea nu doar pentru familie, ci și pentru colectivul AMTAP și pentru întreaga comunitate artistico-științifică din țara noastră, însemnând un imens gol în toate domeniile în care a activat savantul: cultural, științific, pedagogic și administrativ, fiind o pierdere irecuperabilă pentru cultura și învățământul artistic național.

În semn de omagiu omului, savantului, profesorului Vladimir Axionov în noiembrie 2013 a fost organizată Conferința științifico-practică internațională cu genericul *Lecturi muzicologice in memoriam profesorului Vladimir Axionov* la care au participat cadre didactice, studenți și doctoranzi din AMTAP, colegi de la AȘM și din alte instituții din țară, precum și savanți și cercetători din Rusia, Israel și România.

Ediția prezentă a revistei științifice *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică* cuprinde o bună parte a comunicărilor expuse în cadrul conferinței sus-numite și studii consacrate vieții și activității remarcabilului profesionist Vladimir Axionov.

Materialele din revistă se împart în câteva compartimente. Primul compartiment evocă personalitatea multilaterală a lui V. Axionov, relevând rolul lui în știința, cultura și învățământul artistic din Republica Moldova. Compartimentul secund este consacrat părinților și profesorilor care au influențat devenirea personală și constituirea profesională a viitorului savant și pedagog. În cel de-al treilea compartiment sunt prezentate articole care într-un fel sau altul continuă cercetările domnului V. Axionov în domeniul studierii genurilor, istoriei muzicii naționale și a celei universale, creației simfonice, concertante etc.

Oarecum separat de celelalte articole, neavând aparent o legătură directă cu personalitatea și activitatea lui V. Axionov, se situează studiul *Muzicologia ca sistem evolutiv al categoriilor gândirii musicale (propunere de abordare metodologică-hermeneutică)* semnat de O. Garaz și dedicat memoriei muzicologilor V. Axionov și F. Laszlo, savanți notorii care au contribuit fiecare în felul său la dezvoltarea științei muzicale din spațiul cultural românesc.

Ultimul compartiment al revistei reunește câteva articole comemorative care evocă într-o formă mai puțin riguroasă figura proeminentă a personalității lui V. Axionov.

**I: VLADIMIR AXIONOV — PERSONALITATE MARCANTĂ A CULTURII,
ȘTIINȚEI ȘI ÎNVĂȚĂMÂNTULUI DIN REPUBLICA MOLDOVA**

VLADIMIR AXIONOV — EMINENT SAVANT ȘI PROFESOR

VLADIMIR AXIONOV — EMINENT SCIENTIST AND PROFESSOR

VICTORIA MELNIC,

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

În articol este analizată activitatea multilaterală a eminentului savant și profesor Vladimir Axionov. Format inițial la școala specială de muzică „E. Coca” și la Institutul de arte din Chișinău, ulterior își continuă studiile la Conservatorul „P. Ceaikovski” din Moscova unde în 1979 își susține doctoratul cu tema „Simfonia vest-europeană din perioada interbelică în lumina tendințelor stilistice ale timpului”. În anul 1992 finisează și susține teza de doctor habilitat „Simfonia în sistemul de genuri ale muzicii simfonice din Republica Moldova”. V. Axionov este autorul a circa 100 de lucrări științifice consacrate unor probleme-cheie ale muzicologiei: teoria și istoria genului și stilului, diversitatea și evoluția muzicii simfonice autohtone, folclorismul în muzică ș. a. V. Axionov este fondatorul unei școli științifice în domeniul muzicologiei deoarece a educat mai multe generații de savanți. De asemenea V. Axionov a desfășurat o amplă activitate organizatorico-științifică și metodică.

Cuvinte-cheie: Vladimir Axionov, istoria și teoria genurilor muzicale, istoria și teoria stilurilor muzicale, muzica simfonică, muzicologie

The article presents an analysis of the versatile activity of the eminent scientist and educator Vladimir Axionov. Educated at first at the „E. Coca” specialized music school and at the Institute of Arts from Chisinau, later he continued his studies at the „P. Tchaikovsky” Conservatoire from Moscow where in 1979 he defended his doctoral thesis entitled „The West-European symphony from the interwar period in the light of the stylistic tendencies of the time”. In 1982 he completed and defended the doctor habilitat thesis „The symphony in the stylistic genres of symphony music from the Republic of Moldova”. V. Axionov is the author of about 100 scientific works devoted to some key problems of musicology: the theory and history of genre and style, the diversity and evolution of native symphony music, folklorism in music etc. V. Axionov is the founder of a scientific school in the domain of musicology as he educated many generations of scientists. He also carried on vast organizational-scientific and teaching activities.

Keywords: Vladimir Axionov, history and theory of musical genres, history and theory of musical styles, symphony music, musicology

Descendent al unei familii de intelectuali basarabeni cu vechi tradiții și muzician în a treia generație pe linia maternă, Vladimir Axionov a fost și va rămâne o personalitate notorie a culturii muzicale și a științei din țara noastră. S-a născut pe data de 26 octombrie 1950 la Chișinău. Mama — Lidia Axionova, fiica compozitorului și profesorului basarabean Alexandru Iacovlev, a fost un reputat muzicolog și folclorist, o perioadă îndelungată a activat în calitate de prorector la Conservatorul din Chișinău, tata — regizorul Veaceslav Axionov, a montat numeroase spectacole pe scena teatrului dramatic rus A. P. Cehov. Ambii părinți au fost posesorii titlului onorific *Maestru în Artă*.

V. Axionov a crescut într-un anturaj din care făceau parte personalități de excepție care constituiau elita artistică și intelectuală a Chișinăului.

S-a format ca specialist inițial la școala specială de muzică *Eugen Coca* și la Institutul de arte din Chișinău unde a studiat pianul cu renumita profesoară Tatiana Voițehovskaia, iar ulterior ca muzicolog la prestigiosul Conservator *P. Ceaikovski* din Moscova, urmând apoi doctoratul la aceeași instituție. Aici i-a avut ca profesori pe reputații savanți ruși Boris Iarustovski, Stepan Grigoriev, Vladimir Protopopov, Evghenii Nazaikinski ș. a. Rolul decisiv în formarea tânărului muzicolog l-a avut Nadejda Nicolaeva — autoarea studiilor fundamentale consacrate simfoniilor lui Beethoven și Ceaikovski, reușind să-i transmită pasiunea ei față de muzica simfonică care a devenit preferatul obiect de cercetare al lui V. Axionov. În anul 1979 susține teza de doctor (elaborată sub îndrumarea N. Nikolaeva) *Simfonia vest-europeană din perioada interbelică în lumina tendințelor stilistice ale timpului*. Rezultatele cercetărilor întreprinse în teză au stat la baza capitolului de sinteză *Simfonia* semnat în colaborare cu renumiții savanți ruși Boris Iarustovski și Mark Aranovski și publicat în lucrarea fundamentală *Muzica secolului al XX-lea* [1].

În anul 1992 finisează și susține teza de doctor habilitat *Simfonia în sistemul de genuri ale muzicii simfonice din Republica Moldova* în care pentru prima dată este reconstituită evoluția istorică a muzicii simfonice din Basarabia și Republica Moldova, este argumentată periodizarea istorică a acestui fenomen, este propusă clasificarea pluridimensională a varietăților de gen ale muzicii simfonice autohtone. Circa 20 de ani a fost unicul doctor habilitat în domeniul muzicologiei din Republica Moldova.

Preocupările științifice ale lui V. Axionov au fost foarte variate și cuprind o diversitate de subiecte: de la muzica compozitorilor romantici la cea contemporană, de la noțiuni-cheie ale științei muzicale (genul sau stilul) la portrete ale unor interpreți (de exemplu Maria Bieșu), de la creația componistică autohtonă la cea universală. Pe parcursul celor circa trei decenii de prodigioasă activitate de cercetare în domeniul artei muzicale V. Axionov a publicat circa 100 de studii științifice care au văzut lumina tiparului atât în cadrul unor ediții din țară cât și peste hotare (Marea Britanie, România, Rusia, Belarusia). Lucrările sale au fost menționate în repetate rânduri cu premii la concursul organizat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova.

Vom enumera câteva din cercetările cele mai importante realizate de V. Axionov: celor două studii consacrate simfoniei citate anterior li se alătură de asemenea și cărțile *Simfonia din Moldova: evoluția istorică, varietățile de gen* apărută în 1987 [2]; *Genurile muzicii simfonice din Moldova* publicată în 1998 [3]; *Tendențe stilistice în creația componistică din Moldova (muzica instrumentală)* editată în 2006 [4].

Aceasta din urmă este o lucrare fundamentală de sinteză ce ilustrează experiența autorului acumulată de-a lungul anilor în domeniul exegezei științifice a unor categorii fundamentale ale teoriei artelor precum stilul și genul în muzică. Cercetarea se axează pe analiza comparată a concepțiilor despre stil în arta muzicală și în celelalte domenii artistice, pe fundamentarea principiilor și criteriilor de comprehensiune stilistică a operelor muzicale. Realizarea acestui obiectiv nu ar fi putut posibilă fără o vastă erudiție a autorului, fără cunoașterea profundă a evoluției conceptelor despre stil în gândirea muzical-teoretică

începând cu antichitatea până în zilele noastre. Direcția istorică, diacronică a investigațiilor stilistice a fost sintetizată de autor cu dimensiunea sistemică, teoretică, dezvoltând diferite sisteme de clasificare a stilurilor, dar și aspectele axiologic, psihologic, filosofic, structural-sistemic și comparat în abordarea stilurilor în știința contemporană. Este bine construită scara ierarhică a fenomenelor stilistice în arta muzicală menționând în special corelația categoriilor *național/regional — universal* în privința stilului artistic, interdependența exponenților stilistici și a celor de gen în practica artistică.

Aportul științific al monografiei Dlui V. Axionov constă în exegeza plenară a celor mai principale surse stilistice care au impulsionat și au influențat gândirea muzicală a compozitorilor din Republica Moldova. Autorul nu numai constată dependența muzicii instrumentale postbelice și contemporane din Republica Moldova de:

- a) diferite straturi, genuri și elemente folclorice,
- b) experiența compozitorilor predecesori din partea locului,
- c) acumularea influenței muzicii universale,

ci propune și o analiză exhaustivă și bine argumentată a traiectoriilor de evoluție în fiecare din aceste direcții.

Actualitatea problematicii stilistice în opinia lui V. Axionov este valabilă nu numai pentru creația componistică axată pe anumite tradiții, canoane, ci și pentru lucrările acanonice, „experimentale” deoarece nimic în muzică nu există fără elementele componente morfologice și sintactice care după cum afirmă V. Axionov constituie „coloana vertebrală” a stilului. Prezintă un mare interes științific analiza interferențelor în abordarea fenomenelor de stil, gen și forma muzicală. Axionov promovează o viziune interpretativă a unor probleme stilistice printr-un sistem de asemănări cu cele de gen și formă și invers. În rezultat, se propune comparația „hibridărilor” stilistice și de gen cu formele libere și mixte, se argumentează și se implementează pe larg noțiunile de *stil sintetic* și *stil individual*.

V. Axionov a semnat câteva articole pentru ediția din anul 1999–2000 a prestigioasei enciclopedii muzicale *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Este vorba despre articolul de sinteză consacrat artei muzicale culte din Republica Moldova, precum și cele despre compozitorii Leonid Gurov și Pavel Rivilis.

În vara anului 2012 la Cluj a văzut lumina tiparului volumul *Studii muzicologice* [5] — o lucrare fundamentală de sinteză ce reflectă vasta experiență a profesorului V. Axionov vizând exegeza științifică a unor subiecte și categorii-cheie ale teoriei artelor precum stilul și genul în muzică, dar și analiza unor creații muzicale de referință din muzica universală (*Salomeea* de R. Strauss, *Pierrot lunaire* de A. Schönberg) și din cea a compozitorilor din Republica Moldova (P. Rivilis, V. Zagorschi, T. Zgureanu, Gh. Ciobanu, V. Burlea ș. a.) mai puțin cunoscute publicului din afara Republicii Moldova. Aceasta contribuie la diseminarea și propagarea valorilor muzicii noastre și le plasează într-un context general-european.

Volumul *Studii muzicologice* îmbrățișează rezultatele activității științifice a lui V. Axionov din perioada anilor 2005–2012. Accentul cade asupra înțelegerii și interpretării fenomenelor și proceselor artistice curente, precum și asupra reevaluării unor

lucrări componistice și a tendințelor stilistice care s-au manifestat în prima jumătate și în mijlocul sec. al XX-lea. Studiile se grupează în două secțiuni reflectând interesele științifice ale autorului. Primul este consacrat analizei unor aspecte ale creației componistice contemporane, în timp ce al doilea cuprinde file din istoria modernă a artei muzicale din țara noastră. Volumul include studii de sinteză în care autorul trasează direcțiile evoluției creației componistice moderne sau ale muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI, dezbate anumite aspecte ale studierii stilului în muzicologia contemporană, analizează epoca Mariei Bieșu în evoluția teatrului liric autohton ș. a. Alături de acestea găsim și articole consacrate examinării particularităților compoziționale, limbajului muzical și specificului dramaturgiei unor creații simfonice de ultimă oră semnate de compozitorii din Republica Moldova: *Simfonia nr. 2* de Vasile Zagorschi, *Stihira* de Pavel Rivilis, *Musica dolorosa*, *Sub soare și stele* de Ghenadie Ciobanu, simfonia *Eminescu* de Teodor Zgureanu, simfonia *Destine* de Vlad Burlea.

V. Axionov a fost autorul unei viziuni originale asupra direcțiilor în evoluția creației componistice moderne, precum și asupra unor fenomene de mare actualitate din arta și știința muzicală: neoclasicismul, poli- și metastilistica, intertextualitatea. Studiile inserate în acest volum demonstrează vasta erudiție a autorului, cunoașterea nu doar a reflecțiilor despre noțiunile de stil și gen în gândirea muzical-teoretică de la antichitate până în prezent, dar și a manifestării acestor fenomene în evoluția creației muzicale universale și naționale. V. Axionov întotdeauna reușește să convingă cititorii prin pertinenta și profunzimea observațiilor, prin documentarea solidă și argumentarea logică. Ceea ce mi se pare foarte important în lucrările sale științifice și am menționat acest lucru în repetate rânduri, este că V. Axionov întotdeauna pornea de la muzica vie, ea auzindu-se mereu din spatele cuvintelor, chiar și atunci când merge vorba despre niște postulate teoretice sau generalizări.

V. Axionov pe bună dreptate poate fi considerat întemeietorul unei școli științifice în domeniul muzicologiei deoarece a format mai multe generații de savanți. În clasa lui de specialitate au fost elaborate numeroase teze de licență și de master. Tematica acestor cercetări uimește prin diversitate și complexitate. În ele sunt abordate subiecte legate de varii genuri ale muzicii naționale: legăturile și asocierile muzical-literare în creația simfonică națională (Violina Pogolșa), muzica simfonică a lui E. Lazarev (Irina Martâniuc), Gh. Neaga (Iuliu Brescanu), V. Zagorschi (Natalia Ghițu), P. Rivilis (Irina Matvienco), D. Kițenko (Vlad Mircos), creația instrumentală de cameră a lui V. Beleaev (Elena Troerina), creația pianistică a lui Gh. Ciobanu (Anatol Sajin) ș. a. De asemenea se cercetează și mai multe teme din muzica vest-europeană din perioada romantismului și din secolul XX: genul de sonată în creația lui Liszt (Stanislav Jar), *Simfonia Harold în Italia* de Berlioz (Ivan Șocodei), concertul instrumental brahmsian (Nadejda Banariuc), leitmotivul în muzica austro-germană de la Wagner la Mahler (Natalia Bacinina), ciclul vocal *Drum de iarnă* de Schubert (Serghei Pilipețchi), liedurile lui Mahler (Elena Turea), teatrul muzical expresionist (Ludmila Gorobciuc), opera în creația lui Schönberg (Oleg Palymski), Britten (Olga Kosteaghina), Hindemith (Olga Jabanovici), Stravinski (Marina

Nikiforova), influențele lui Cocteau asupra teatrului muzical (Tatiana Pasico), genul de rock-operă în creația lui Râbnikov (Victoria Tcacenco) ș. a. Majoritatea acestor studii depășesc cadrul impus unor lucrări studențești printr-o documentare exhaustivă, prin relevanța și profunzimea concluziilor, toate aceste calități fiind înalt apreciate de recenzenți și de membrii comisiilor de licență sau de master.

V. Axionov a fost de asemenea conducătorul mai multor doctoranzi, șase dintre care au susținut cu succes tezele de doctorat, majoritatea fiind axate pe diferite genuri ale creației componistice naționale.

Printre discipolii săi se numără nu doar numeroși muzicologi, ci și un număr foarte mare de interpreți și compozitori cărora V. Axionov le-a insuflat dragostea și interesul față de istoria muzicii, față de stilistica muzicală, contribuind astfel într-o măsură decisivă la formarea lor profesională. Vom enumera doar câteva: Violina Galaicu, Victoria Tcacenco, Elena Nagacevschi, Parascovia Rotaru, Vladimir Andrieș, Anatol Cazacu, Oleg Palymski, Stanislav Jar, Serghei Pilipețchi ș. a.

Vladimir Axionov a fost un profesor de vocație. Lecțiile la cursul *Istoria muzicii universale* citite la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice trezeau un viu interes din partea studenților. El reușea să facă accesibilă chiar și muzica cea mai dificilă pentru percepție și pentru studiu, ca de exemplu, cea a reprezentanților Noii școli vieneze sau curentele avangardei postbelice.

Pe parcursul circa unui deceniu V. Axionov (din 1999 până în 2012) a deținut funcția de prim-prorector pentru activitatea didactică la AMTAP. În această postură el a contribuit la elaborarea politicilor educaționale în domeniul învățământului artistic, a numeroaselor documente ce reglementează procesul de studii în instituția noastră și nu numai.

Activitatea organizatorico-științifică și metodică a lui V. Axionov a fost marcată de multiple funcții și responsabilități:

- Președinte al Seminarului științific de profil la specialitatea 17.00.01 – *Arte audiovizuale (Arta muzicală)* constituit de CNAA;
- Membru al Seminarului științific de profil la specialitatea *Pedagogie muzicală* pe lângă Universitatea *Alecu Russo* din Bălți;
- Membru al Comisiei de Acreditare pe lângă Prezidiul CNAA;
- Membru al Secției Științe umanistice pe lângă AȘM;
- Președinte al Comisiei de achiziționare a lucrărilor muzicale pe lângă Ministerul Culturii al Republicii Moldova;
- Președinte al Comisiei de concurs al Senatului AMTAP;
- Membru al conducerii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova.

V. Axionov a deținut titlurile de doctor habilitat în studiul artelor (1993), profesor universitar (1995), *Om Emerit* (1999), a fost decorat cu medalia *Meritul civic* (2011).

Specialist unic în cunoașterea și înțelegerea fenomenului muzicii secolelor XX–XXI, autor al monografiilor, studiilor în care cercetează diverse probleme ale artei muzicale și în special muzica simfonică din sec. XX, autor al articolelor științifice (peste 100 la număr), publicate în țară și peste hotare (Marea Britanie, Bielorusia, România,

Rusia), participant la numeroase conferințe, seminare, simpozioane naționale și internaționale. Prezența sa la conferințe întotdeauna constituia nu doar un eveniment științific important, ci și un adevărat eveniment artistic. V. Axionov nu doar reușea să convingă auditoriul prin originalitatea ipotezelor expuse, prin relevanța și profunzimea observațiilor, prin documentarea solidă și argumentarea logică. El mereu își ilustra comunicările cu strălucite intervenții la pian care serveau în calitate de argument forte pentru toate ideile și concluziile sale.

A fost un interlocutor interesant care mereu avea o atitudine proprie față de toate celea. Avea un extraordinar și scilpitor simț al umorului. Era intolerant cu prostia și perfidia omenească. Am învățat cu toții de la el, ne lipsește... și sper ca această culegere să dea startul unei frumoase tradiții de organizare a manifestărilor științifice prin care să fructificăm moștenirea lăsată de Vladimir Axionov și să continuăm cercetările pornite de el.

Referințe bibliografice

1. АКСЕНОВ, В., АРАНОВСКИЙ, М., ЯРУСТОВСКИЙ, Б. Симфония. В: *Музыка XX века: очерки*. Москва, 1976, ч.1, кн.1, с.108–192.
2. АКСЕНОВ, В. *Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра*. Кишинев, 1987.
3. AXIONOV, V. *Genurile muzicii simfonice din Moldova*. Chișinău: BulatArtGlob, 1998.
4. AXIONOV, V. *Tendențe stilistice în creația componistică din Moldova (muzica instrumentală)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
5. AXIONOV, V. *Studii muzicologice*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2012.

VLADIMIR AXIONOV – OMUL DEPLIN AL MUZICOLOGIEI DIN REPUBLICA MOLDOVA

VLADIMIR AXIONOV – THE ACCOMPLISHED MAN OF MUSICOLOGY
IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

VICTOR GHILAȘ

conferențiar cercetător, doctor habilitat,
Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei

Articolul pune în discuție figura savantului și profesorului universitar Vladimir Axionov – nume notoriu în cultura muzicală națională din Republica Moldova. Conținutul tematic expus stabilește câteva repere ale activității lui, încercând să pună în valoare, pentru o cunoaștere mai bună, personalitatea muzicianului. Preocupările sale de bază au fost dedicate cercetării muzicologice și activității didactice universitare, activități în care s-a manifestat la toate etapele vieții pe parcursul a circa patru decenii. Demersul analitic propus relevă pregătirea de specialitate temeinică a omagiatului, care, dublată de calitățile metodice, dezvoltate în timp, i-au permis să atragă interesul studenților și masteranzilor pentru studiul muzicii, conjugând rigoarea științifică cu armonia, consistența și cumpătul în procesul educativ.

Trecând în revistă performanța profesională a lui Vladimir Axionov, autorul subliniază atât profunzimea demersului științific și pedagogic al acestei personalități, cât și devotamentul față de arta muzicală și rezultatele deosebite obținute în acest domeniu.

Cuvinte-cheie: *Vladimir Axionov, savant, profesor, muzica simfonică, cultura națională*

The article discusses the personality of the scholar and university professor Vladimir Axionov – a notorious name in the national musical culture of the Republic of Moldova. The thematic content establishes several marks of his activity trying to bring value to the musician's personality for getting to know him better. He committed himself to musicological research and university teaching activities, which occurred at all stages of his life for about four decades. The proposed analytical approach reveals the celebrated person's thorough professional training, which coupled with the methodical qualities, developed in time, enabled him to attract the students' interest in the study of music, combining the scientific rigour with harmony and consistency with composure in the educational process.

Reviewing Vladimir Axionov's professional performance, the author emphasizes both the depth of his scientific and pedagogical approach and his devotion to the art of music and the outstanding results achieved in this area.

Keywords: *Vladimir Axionov, scholar, professor, symphonic music, national culture*

În simfonia vocilor basarabene, care au reușit să traducă în cuvinte sensurile muzicii, partiția lui Vladimir Axionov este una specială. Vom susține această afirmație prin câteva observații rezultate din cei peste 20 de ani de cunoaștere a regretatului om de cultură.

Cariera fiecărui om de știință este determinată, în primul rând, de calitățile sale intelectuale, de factura sa psihică, de pregătirea sa profesională, de mediul educogen (și nu în ultim rând îl avem în vedere pe cel familial), precum și de condițiile sale de viață și de activitate. În aceste privințe, lui Vladimir Axionov i-au fost hărăzite însușiri deosebite și posibilități optime. Dotat cu o minte lucidă, cu un spirit de observație notabil, cu un mare talent muzical, cu capacitatea de a munci perseverent, de a pătrunde în esența fenomenelor și de a alcătui analize, deducții, sinteze și generalizări, înzestrat cu o fire ageră și, de ce să nu spunem, cu un caracter deloc confortabil — caracteristic mării majorități a oamenilor de creație, el a beneficiat, pe deasupra, de șansa excepțională ca primii săi pași pe tărâmul Euterpei să fie îndrumați de profesori excepționali, despre care vom vorbi în continuare. Acești factori au constituit chezașia pentru rezultate remarcabile în activitatea sa științifică și didactică, în alți termeni, de valorificare științifico-didactică a muzicii academice.

Vladimir Axionov provine dintr-o distinsă dinastie de muzicieni de cel puțin trei generații. Bunelul său pe linie maternă — Alexandru Iacovlev, născut la Moscova, a avut o pregătire muzicală complexă, făcând studii muzicale la școala sinodală din Moscova cu pedagogi renumiți, precum Alexandr Arhanghelki, Stepan Smolenski, Vasili Orlov. În anul 1914 se stabilește în Basarabia, activând în calitate de dirijor de cor și profesor la Seminarul teologic din Chișinău, mai apoi la Ismail și Orhei. În perioada interbelică a susținut cursuri de teoria muzicii și solfegiu la Colegiul de muzică, la Conservatorul *Unirea*, la Conservatorul de Stat din Chișinău. Mama lui Vladimir Axionov — Lidia

Axionov (născută Iacovlev), muzicolog, doctor în studiul artelor, absolventă a Academiei de Muzică și Artă Dramatică *George Enescu* din Iași (1939), pedagog la Școala medie de muzică din Chișinău, șef de studii, decan, prorector și profesor la Conservatorul de Stat din Chișinău pe parcursul a circa patru decenii și jumătate, autoare a câtorva monografii și a multor studii de specialitate. Veaceslav Axionov — tatăl său — a fost și el atașat de artă, fiind regizor de teatru dramatic, cu un palmares de peste 50 de spectacole montate în teatrele din republică. În așa fel, tradițiile și aptitudinile artistice au fost transmise și însușite de către Vladimir Axionov fie genetic, fie prin tradiție, fie prin ambele filiere. Consoarta domniei sale, Svetlana Țircunova, este, de asemenea, un cunoscut muzicolog, doctor în studiul artelor, profesor universitar. A absolvit Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice și fiica omagiatului — Nadia (în prezent activează în cadrul Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei), iar nepotul, Vladimir și el, este un tânăr și promițător violonist, care continuă tradiția artistică a familiei, având deja prezență în spațiul public din țară și de peste hotarele ei.

Născut la Chișinău acum șaiszeci și cinci de ani, Vladimir Axionov a făcut studii la școala specială de muzică *Eugen Coca* (actualmente Liceul *Ciprian Porumbescu*), la specialitatea *Pian*, în clasa cunoscutei profesoare Tatiana Voițehovschi, după absolvirea căreia urmează învățătura la Conservatorul *Piotr Ceaikovski* din Moscova, la specialitatea *Muzicologie*. Continuând studiile la aceeași instituție, își susține teza de doctorat în 1977, intitulată *Simfonia vest-europeană din perioada interbelică în lumina tendințelor stilistice ale timpului*, având-o ca îndrumător științific pe distinsa profesoară Nadejda Nikolaeva. Întors la Chișinău, își începe activitatea la Institutul de Stat al Artelor *Gavriil Musicescu*, parcurgând ierarhia didactică de la lector universitar superior până la profesor universitar. În anul 1993 își susține cu succes la Moscova teza de doctor habilitat cu tema *Simfonia în sistemul de genuri ale muzicii simfonice din Republica Moldova*. Acest concentrat Curriculum Vitae nu este unul complet, lucru care vom încerca să-l întregim în continuare.

Dorim totuși să precizăm chiar de la bun început că demersul nostru nu ambiționează să fie o schiță sintetică de portret al profesorului universitar, doctorului habilitat Vladimir Axionov, ci doar punctarea câtorva repere privind contribuțiile sale pe terenul muzicii naționale din Republica Moldova.

Personalitatea lui Vladimir Axionov s-a constituit din două entități, ales împletite și susținute reciproc: una didactică, a omului de catedră, pusă în folosul cunoașterii, înțelegerii cât mai depline a fenomenului muzical-sonor și care transmite studenților, masteranzilor cunoștințe, și alta de cercetare, care produce cunoștințe, le îmbogățește și le aprofundează.

Prin prisma primei entități, Vladimir Axionov ar putea fi caracterizat drept un profesor riguros în aula de studii, prin cursurile elaborate și susținute în fața studenților: *Istoria muzicii universale (secolul al XX-lea)*, *Teoria și istoria stilurilor muzicale*, *Istoriografia muzicală*, fapt ce demonstrează în mod elocvent valorificarea cunoștințelor sale în slujba pregătirii și afirmării specialiștilor în domeniul artei muzicale. S-a impus imediat prin temeinicia pregătirii profesionale, prin arta de a atrage simpatia studenților,

facilitându-le comprehensiunea artei sunetelor. La prelegeri, deopotrivă cu textele alese, impresiona personalitatea pedagogului, limbajul academic, consistența argumentării (pigmentată cu ilustrarea muzicală la pian), conjugate într-un captivant periplu prin traseul evolutiv al muzicii universale, al teoriei stilurilor, concepțiilor și scrierilor despre arta muzicală. Mulți dintre audienții săi au devenit ulterior muzicieni în deplinul înțeles al cuvântului: A. Arcea, A. Digore, A. Gaju, V. Galaicu, I. Gârneț, E. Gherman, S. Jar, A. Lopicus, A. Lozanciuc, Iu. Mahovici, V. Mircos, O. Palymski, M. Nichiforov, L. Știrbu, V. Tcacenco ș.a. Alții s-au afirmat în plan științific, devenind sub îndrumarea sa doctori în știință — V. Andrieș, A. Cazacu, E. Nagacevschi, A. Pereteatco, R. Roman, P. Rotaru. Prin această activitate, Vladimir Axionov și-a în crustat numele în galeria de onoare a dascălilor de vocație muzicologică.

Condiția de pedagog a fost dublată de cea de cercetător. Această din urmă constantă, care îl recomandă ca pe un doct și profund cercetător în cabinetul de lucru sau la masa de scris, este valorificată în numeroase studii privind istoricul și perspectivele teoretice ale muzicii simfonice din stânga Prutului din ultimii 90 de ani, asimilând în mod exemplar disciplina concentrării pe obiectul de cercetare. Ca și lucrările publicate, statutul de autoritate nu este altceva decât dovada faptului unui om de știință bine pregătit, documentat și informat, la curent cu cele mai noi orientări ale cercetării muzicologice moderne. Stăpânirea sigură a realităților muzical-artistice, cu care rămâne într-un contact continuu prin numeroasele cercetări, s-au îmbinat în chip fericit cu cele mai noi orientări teoretice și metodologice din muzicologia actuală. Numele său se găsește pe frontispiciul a patru volume de autor, a patru volume ca și coautor și a peste 100 de studii de referință pentru știința muzicală din Republica Moldova.

Cercetarea creației componistice instrumentale, în speță a muzicii simfonice, constituie, fără îndoială, una din liniile de forță ale creației muzicologice ale lui Vladimir Axionov, cuprinzând studiile sale materializate în cele două teze de doctorat, la care se mai adaugă alte patru lucrări importante: *Simfonia* (în colaborare cu profesorii din Federația Rusă Mark Aranovscki și Boris Iarustovski, 1980), *Simfonia din Moldova: evoluția istorică și varietățile ei genuistice* (1987), *Genurile muzicii simfonice din Moldova (anii '30-'80 ai sec. al XX-lea, 1998)*, *Studii muzicologice* (2012). Din cele relatate, putem observa că imediat ce cucerea un spațiu al cunoașterii, făcea pasul următor spre identificarea și cercetarea noilor teritorii ale științei. Cu toate că în literatura muzicologică de la noi au mai existat studii care au încercat să dea o privire de ansamblu asupra genului simfonic, s-a impus nevoia elaborării unor lucrări integrale, de sinteză, de pe poziții recente ale muzicologiei asupra creației simfonice autohtone. Lucrările amintite mai sus reprezintă studii de înaltă probitate științifică și, totodată, ne întăresc convingerea că autorul lor este cel mai prolific cercetător al muzicii simfonice din Republica Moldova. Bunăoară, autorul acestora propune în lucrările sale criteriile de periodizare istorică a muzicii simfonice din stânga Prutului, caracterizează de pe poziții exegetice principalele etape ale evoluției simfoniei, tendințele de dezvoltare a genului în ultimele decenii, locul creației simfonice în peisajul creației componistice din Republica Moldova etc. O latură esențială a activității de cercetare a lui Vladimir Axionov o constituie

problema stilului și a genului muzical. Vasta erudiție a autorului a permis pătrunderea, pe baza analizei comparate, în esența concepțiilor de stil muzical, argumentarea, în baza documentului muzical, a stilului operei sonore, care, trecute mai apoi prin propria rațiune, se transformă în păreri, idei, sinteze în domeniul de referință. Lucrările menționate, dar nu numai acestea, fac parte din bibliografia esențială a literaturii muzicologice de la noi.

Vladimir Axionov a abordat teme de importanță majoră și atunci când s-a ocupat de investigarea altor subiecte. Cu diferite prilejuri, el a dedicat o serie de studii, articole unor personalități notorii ale culturii muzicale naționale precum Maria Bieșu, Vlad Burlea, Ghenadie Ciobanu, Eugen Doga, Mark Kopytman, Pavel Rivilis, Vasile Zagorschi, Teodor Zgureanu ș. a.

Profesorul universitar Vladimir Axionov a demonstrat și calități manageriale, motiv pentru care a fost investit cu diferite funcții de conducere (șef de secție și director de institut la Academia de Științe a Moldovei; prorector pentru activitatea didactică la Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice), de care s-a achitat în mod exemplar, fără a neglija vocația sa prioritară de profesor și cercetător.

Făcând un scurt bilanț, se poate afirma că prin performanța profesională, profunzimea demersului științific, devotamentul față de acest domeniu al cunoașterii pentru cultura și spiritualitatea din stânga Prutului, Vladimir Axionov a dus la bun sfârșit un impunător proiect al vieții, extins pe durata a circa patru decenii.

Desigur, am amintit numai câteva studii de amploare, dar profesorul și cercetătorul Vladimir Axionov a răspândit cu generozitate numeroase articole, comunicări, conferințe, referate de doctorat, de o remarcabilă densitate de idei. Participând la mai multe întruniri științifice internaționale (București, Cluj-Napoca, Iași, Kiev, Minsk, Moscova, Tașkent), semnând și publicând numeroase studii în afara hotarelor țării, Vladimir Axionov a prezentat cu demnitate muzica noastră academică, promovând-o în alte spații culturale (București, Cluj-Napoca, Londra, Minsk, Moscova). În intervențiile sale la întrunirile științifice din țară și de peste hotare a fost apreciat pentru ideile temerare, viziunea complexă a fenomenului muzical, pentru extinderea ariei de abordare și coerența discursului științific. Și încă ceva, profesorul Vladimir Axionov a evitat principial să scrie mai mult decât a studiat.

În cadrul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, al cărei membru a fost până în ultimele clipe ale vieții, și-a dăruit mai mulți ani priceperea în coordonarea și conducerea secției Muzicologie, sintetizând cu abilitate și profesionalism referate ale lucrărilor prezentate. De asemenea, a activat în cadrul Consiliului Național pentru Acreditare și Atestare, fiind președinte al Comisiei de experți în domeniul artelor, președinte al Seminarului științific de profil la specialitatea *Arta muzicală*, referent oficial la cinci teze de doctorat.

Randamentul muncii didactice și științifice a lui Vladimir Axionov au fost recunoscute și apreciate la nivel național, activitatea sa fiind încununată de o serie de distincții prestigioase prin conferirea titlului onorific *Om emerit* (1999), decorarea cu medalia *Meritul Civic* (2011), acordarea numeroaselor premii ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova la concursul lucrărilor muzicologice. A colaborat la

redactarea studiului monografic colectiv *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*, volum distins cu *Premiul Academiei de Științe a Moldovei pentru lucrări științifice* în domeniul socio-umanistic pentru anul 2009 ș. a.

Ne bucură faptul că l-am cunoscut pe Vladimir Axionov și l-am avut printre noi pe parcursul atâtor ani. Este firesc să-i cunoaștem mai bine realizările, fapt ce reprezintă un act de civilitate și cea ce ar trebui să devină o normă a conviețuirii într-o societate bazată pe cunoaștere. Avem și trebuie să valorificăm posibilitatea de a ne cunoaște personalitățile culturii naționale în ipostaza lor profesională și umană. Considerăm că aceasta este o axiomă care, odată conștientizată, conferă sens și valoare existenței noastre.

Mesajele transmise de profesorul Vladimir Axionov consună în plan ideatic cu afirmațiile lui Aristotel, expuse în lucrarea sa *Politica*: „credem că se pot trage din muzică mai multe feluri de foloase; ea poate servi în același timp să instruiască spiritul și să purifice sufletul; (...) muzica se poate întrebuița ca recreare și poate servi să destindă spiritul și să-l odihnească în lucrările sale. Evident, va trebui să ne servim deopotrivă de toate armoniile, însă în scopuri deosebite pentru fiecare dintre ele. Pentru studiu, se vor alege cele mai etice; cele mai animate și cele mai entuziaste vor fi alese pentru concerte, unde cineva poate auzi muzica fără ca să facă el însuși” [1, p.172]. Deci, să cultivăm spiritul și intelectul prin MUZICĂ, așa cum s-a afirmat în viață și profesorul Vladimir Axionov, om de cultură pe deplin realizat.

Referințe bibliografice

1. ARISTOTEL. *Politica*. Oradea: Editura Antet, 1996.

VLADIMIR AXIONOV — PERSONALITATE DE VAZĂ A CULTURII NAȚIONALE

VLADIMIR AXIONOV — DISTINGUISHED PERSONALITY OF NATIONAL CULTURE

TATIANA COMENDANT,
conferențiar universitar, doctor,
Academia de Muzică, Teatru, Arte Plastice

Lucrarea în cauză este dedicată memoriei savantului, profesorului universitar, Vladimir Axionov doctor habilitat în studiul artelor, prim-prorector al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Posesor al unui vast capital științifico-intelectual, V. Axionov a elaborat circa 100 lucrări valoroase care au contribuit la dezvoltarea culturii muzicale naționale și universale. Distins cadru didactic, formator de cercetători științifici, îndrumător de talente originale V. Axionov și-a dedicat vasta activitate pregătirii profesionale a tinerilor artiști din diferite domenii ale creației. Manager de performanță, V. Axionov asigură în AMTAP o conducere competentă și eficientă. Profesionalist de înaltă calificare a obținut rezultate remarcabile și valoroase devenind promotor al adevărului științific. A desfășurat o asiduă muncă didactică, științifică și educativă, a fost și va rămâne o personalitate de vază a culturii naționale.

Cuvinte cheie: *personalitate, creativitate, creație, cercetare, cultură, inteligență, manager, învățământ artistic*

The present paper is dedicated to the memory of Vladimir Axionov — scientist, university professor, doctor in the study of arts, prime vice rector at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. Being a person of comprehensive knowledge, V.Axionov elaborated more than 100 works of great value that contributed to the development of national and universal musical culture. V. Axionov was an outstanding teacher, trainer of scientific researchers, mentor of original talents; he dedicated his vast activity to the professional training of young people involved in the field of artistic education. He was an excellent organizer who ensured a competent and efficient management. V. Axionov was a highly qualified professional who obtained remarkable and valuable results thus becoming a promoter of the scientific truth. He carried out extensive didactic, scientific and educational work; he was and will remain an outstanding personality of national culture.

Keywords: *personality, creativity, creation, research, culture, intelligence, manager, artistic education*

Calitatea în activitatea pedagogică se dobândește cu anii și cu multă trudă. Munca și personalitatea educativă a profesorului universitar Vladimir Axionov au lăsat urme frumoase în mintea și inima studenților, oferindu-le prilejul de a-și aminti cu plăcere, respect și chiar cu venerație de dumnealui. Pentru a îndeplini la un înalt nivel de performanță și eficiență activitatea sa complexă, profesorul universitar, doctorul habilitat în studiul artelor Vladimir Axionov și-a format și a manifestat o gamă variată de calități ale personalității sale, care să-l definească ca specialist, om de știință, om de cultură, pedagog, cetățean și manager. Cunoaștem mai multe determinări sociale cu referință la om: individ, persoană, membru al grupului social, personalitate. Potrivit dicționarului de psihologie „personalitatea este subiectul uman considerat ca unitate bio-psiho-socială, ca purtător al funcțiilor epistemice, pragmatice și axiologice” [1, p. 532–533].

Personalitatea reprezintă sinteza particularităților psiho-individuale, în baza căreia ne manifestăm specific, deosebindu-ne unul de altul. În formarea personalității lui V. Axionov și-au pus amprenta atât temperamentul și caracterul, cât și aptitudinile, competențele înalte, cunoștințele vaste și alte caracteristici deosebite.

În societatea modernă intelectualii nu alcătuiesc un grup precis definit. Rolul tradițional al intelectualului a fost acela de gânditor și de căutător al adevărului. Conform științei psihologice, gândirea constituie procesul cognitiv cel mai important, fiind apreciat îndeosebi prin creativitate. „Gândirea, ca o capacitate de prim ordin a personalității — există ca gândire umană numai prin creativitate” [2, p. 39]. Creativitatea era o capacitate și o aptitudine indispensabilă a lui V.Axionov, a intelectului său. A fost o personalitate cu aptitudini creative speciale, un om de vocație. Omul de vocație Vladimir Axionov găsea în muncă întregirea lui ideală. „...Natura întrebuițează pe oamenii de vocație pentru a asigura cristalizarea unei culturi...” [3, p. 26]. „Cultura adevărată, prin mijlocirea căreia un popor se ridică și prosperă, se prezintă totdeauna ca o individualitate puternică....; ea este neîndoios cea mai înaltă manifestare a individualității.... Cultura desăvârșită, ca și personalitatea individului, este o potențare a legilor naturii, este un ideal care nu este dat a fi atins decât de cei aleși” [4, p. 9]

„Creatorul educă, deoarece proiectul său vizează întotdeauna domeniul umanului. În același timp impune, oricui se apropie de opera sa, o orientare și, prin aceasta, o fortificare a spiritului respectivului” [5, p. 69]. Imaginea creatorului V. Axionov reflecta

receptivitate față de nou, pasiune pentru creație, instruire, imaginație, cultură, originalitate, tenacitate, pregătire de specialitate. Meritele sale incontestabile au fost recunoscute și apreciate prin acordarea mai multor premii de Uniunile de creație din Republica Moldova.

Cercetarea științifică este un domeniu social prioritar, care asigură dezvoltarea științei și pe această bază, optimizarea și dezvoltarea fiecărui domeniu social în pas cu exigențele și necesitățile contemporane.

Vladimir Axionov și-a acumulat un vast capital științifico-intelectual. A fost participant activ la seminare, conferințe științifice și simpozioane naționale și internaționale. Lucrările științifice elaborate de cercetător sunt valoroase prin conținut, denotă originalitate și noutate științifică pentru domeniul de cercetare. V. Axionov manifesta tendința de a realiza ceva nou, inedit. Inventivitatea ideatică și practică, fundamentată de un înalt nivel științific persista în activitatea de cercetare a savantului.

În acest cadru se înscriu și cercetările în domeniul muzicologiei a savantului, doctorului habilitat în studiul artelor V. Axionov. Este autorul a circa 100 de lucrări științifice, publicate în țară și peste hotarele ei. Studiile monografice, editate între anii 2006–2012 — *Tendințe stilistice în creația compozitorilor din Republica Moldova (muzica instrumentală)*, 11,36 c. a., *Creația simfonică din Republica Moldova*, 4 c. a., *Studii muzicologice*, 10 c. a. — prezintă o gândire profundă de dezvoltare a culturii muzicale și au adus o contribuție de valoare științifică națională și universală.

V. Axionov a fost un distins cadru didactic și îndrumător pentru tineret în activitatea științifică. Studenții, masteranzii, doctoranzii coordonatorului științific V. Axionov erau ferm convinși că vor realiza o cercetare obiectivă și eficientă. Sub conducerea savantului vor efectua o analiză calitativă a datelor cercetărilor întreprinse. Valoarea și eficiența soluțiilor teoretico-aplicative a lucrărilor științifice erau stabilite și asigurate datorită conducerii inteligente și competente a îndrumătorului V. Axionov.

Fiecare cultură este actualizarea unei potențialități a ființei umane. „Cultura se ivește din tăcerea dintre diferitele expresii spirituale ale omului. Ea denotă că aceste resorturi spirituale sunt individualizate, particulare, și de aceea ele pot exista ca ceva distinct” [6, p. 120]. La fel de distinct era potențialul cultural al lui V. Axionov.

Cunoașterea reprezintă o primă treaptă spre acceptarea culturii universale. Tendința savantului V. Axionov era de a transmite cunoștințele acumulate generațiilor tinere. „Cultura nu înseamnă doar contemplație și raportare la o stare potențială. Aceasta presupune aducerea unui potențial spiritual în prezent” [6, p. 121]. Necesitatea supremă a dlui Axionov era să se exprime pe sine în cadrul societății în care i-a fost dat să trăiască. Exprimându-se însă, dumnealui a contribuit la îmbogățirea culturii naționale. Valorificarea „critică” a moștenirii culturale și asimilarea valorilor culturii autentice erau însoțite de o intensă confruntare de idei cu privire la menirea socială a artei și culturii în lumea contemporană.

Pedagogul V. Axionov era preocupat de formarea specialistului de înaltă calificare, viitor intelectual educat în baza unor matrici culturale de acțiune și de înaltă gândire. Înțelegea că are datoria de a-și da contribuția sa pentru pregătirea unui climat spiritual

favorabil generațiilor pe care le educă și care vor veni.

Grație personalității lui Vladimir Axionov, în circa 13 ani de muncă în calitate de prim-prorector pentru activitate didactică, la început la Universitatea de Arte, iar apoi la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice a fost asigurată o conducere competentă și eficientă. Managerul V.Axionov își asuma responsabilități marcante, într-o atmosferă de inițiativă creatoare și de cooperare loială. Profesionismul și eficacitatea era exprimată prin performanțe evidente într-o multitudine de contexte. Domnul prorector Axionov promova cadrele didactice pe bază de competență profesională. Fiind în fruntea Comisiei de concurs a instituției, demonstra cunoștințe ample ale actelor normative și ale altor documente de stat, susținea pedagogii de vocație, cu aptitudini creative ce-ar putea să asigure funcționarea eficientă și corectă a procesului instructiv- didactic. Dumnealui aprecia talentul și inteligența oamenilor.

O calitate deosebită a domnului prorector era felul de soluționare a problemelor ce apăreau. Dumnealui realiza această sarcină în mod operativ: prin receptivitate, dialog, documentare și analize atente, prin conjugarea eforturilor unor specialiști în cauză. Dl. V.Axionov demonstra fermitate și exigență în îndeplinirea deciziilor, dar și înțelegere, corectitudine în aprecierea rezultatelor muncii celor cu care coopera și pe care îi conducea. Promova un spirit colegial și astfel era ascultat și urmat în demersurile sale decizionale.

V. Axionov a fost o persoană curioasă și cu idei întreprinzătoare. Dorea să ordoneze în minte ceea ce părea imposibil de clasificat. Adesea spontanietatea minții lui Axionov se îmbina cu emoțiile stăpânite și gândire „rece”. Dragostea și capacitatea de muncă, autodisciplina, perseverența, energia de care dădea dovadă prorectorul V. Axionov îl clasează printre organizatorii de performanță a activității didactice și chiar artistice. Cu câtă pasiune și interes s-a implicat în conducerea ritualului de conferire a titlului științific de Doctor Honoris Causa al instituției noastre. Avea o ținută scenică ce denota măiestrie și gust estetic.

Vladimir Axionov n-a fost o persoană conformistă. „Cuvântul persoană conține rădăcina provenită din greaca veche, care desemnează o mască, pe care actorul o utiliza în scopul ascunderii propriei lui imagini. O mască pe care o cerea rolul. După această mască socială se ascunde adevărata personalitate. Dar ea poate fi scoasă doar în anumite condiții favorabile” [7, p. 64]. Vladimir Axionov era sincer, îndrăzneț, n-avea nevoie să-și ascundă personalitatea. În calitate de manager în școala superioară îmbina avantajele stilului autoritar și ale celui participativ-democratic. Colegii știau că dacă domnul Axionov este convins în luarea unei decizii, în rezolvarea unei probleme, atunci aceasta este calea cea mai corectă. Experiența în domeniu însoțită de capacitatea de inițiativă, de abordare justă a problemelor, capacitatea de a-și asuma eventualele riscuri, inclusiv de a le preveni, erau caracteristice prorectorului V. Axionov.

V. Axionov a fost deschis la sentimente și emoții. Era atent, stima personalitatea colegilor săi. Era capabil să comunice cu cei din jurul său și să stabilească contacte în folosul organizației științifico-educative. Era deschis spre comunicare, spre a oferi un sfat, o idee. Această simplitate aparentă confirmă maxima: cu cât omul este mai simplu în relațiile cu cei din jur, cu atât este mai deștept. Inteligența era abilitatea de bază a

personalității lui V. Axionov.

Personalitatea lui V. Axionov ne-a marcat pe toți. Ne-a făcut mai responsabili, mai altruști, mai vizionari. V. Axionov s-a îngrijit de soarta instituției, a membrilor familiei sale. Își asuma responsabilități și își onora promisiunile. Prea marele efort depus de dumnealui l-a făcut să se stingă pe neașteptate. Se cunoaște că stima și respectul nu se impun, se câștigă. Vladimir Axionov a știut să se impună când era cazul, dar mai ales, prin întreaga activitate și-a câștigat stima și respectul tuturor celor care i-au fost în preajmă. Valoarea personalității sale este incontestabilă.

A fost o deosebită onoare pentru mine de a munci alături de domnul Vladimir Axionov, profesor universitar, doctor habilitat în studiul artelor, prim-prorector activitate didactică al AMTAP, deținător al titlului onorific de *Om emerit* și posesor al medaliei *Meritul civic*, personalitate de vază a culturii naționale.

În concluzie menționez:

- V. Axionov a fost și va rămâne în istoria muzicologiei naționale o personalitate de valoare incontestabilă;
- Creator prin funcție și vocație a produs idei noi, forme și formule noi, opere științifice pe care le vom reține și vor îmbogăți tabloul socio-cultural al Republicii Moldova;
- V. Axionov și-a dezvoltat propriile capacități de cercetare-inovare, și-a dedicat întreaga activitate prosperării culturii muzicale naționale;
- Cercetările savantului aduc o contribuție de valoare științifică națională și universală;
- În toată cariera universitară a depus o vastă muncă didactică, științifică și educativă, a fost un creator de școală superioară în domeniul învățământului artistic.

Referințe bibliografice

1. POPESCU-NEVEANU, P. *Dicționar de psihologie*. București: Albatros, 1978.
2. KANT, I. *Critica facultății de judecare*. București: ALL, 2007.
3. RĂDULESCU-MOTRU, C. *Vocația – factor hotărâtor în cultura popoarelor*. București: Ed. Casei școlarelor, 1932.
4. RĂDULESCU-MOTRU, C. *Cultura română și politicanismul*. București: Librăria Socecu & co., 1904.
5. BÂRLOGEANU, L. *Psihopedagogia artei*. Iași: Polirom, 2001.
6. CUCOȘ, C. *Educația. Dimensiuni culturale și interculturale*. Iași: Polirom, 2000.
7. RUSNAC, S. *Psihologie socială*. Chișinău: RVR Consulting Grup, 2007.

VLADIMIR AXIONOV — CORIFEU AL MUZICOLOGIEI MOLDOVENEȘTI¹

VLADIMIR AXIONOV — A CORYPHEUS OF MOLDOVAN MUSICOLOGY

ELENA MIRONENCO

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

Prezentul articol este consacrat unui remarcabil muzicolog, cercetător, pedagog, animator al vieții muzicale din Republica Moldova — Vladimir Axionov. Au fost dezvăluite inovațiile savantului în domeniul muzicologiei referitor la problemele stilului, genului și evoluției creației componistice contemporane.

Cuvinte-cheie: muzicologie, savant, cercetător, instituție muzicală, lucrare științifică, simfonie, stil, gen, istoria muzicii universale

The present article is dedicated to Vladimir Axionov, a remarkable musicologist, researcher, educator, animator of musical life in the Republic of Moldova. The author has revealed his innovations in the field of musicology concerning the problems of style, genre and the evolution of contemporary composition creation.

Keywords: musicology, scientist, researcher, musical institution, scientific work, symphony, style, genre, history of universal music

Aflându-mă cu colegul meu Vladimir Axionov într-o strânsă colaborare artistică și științifică, care a durat 38 de ani, am toate motivele să-i atribui — acest calificativ — corifeu al muzicologiei moldovenești. Voi începe prin a arăta că activitatea muzicologului a fost destul de fructuoasă și multilaterală, el excelând ca profesor, savant, interpret, manager, animator al unor acțiuni culturale semnificative. Se știe că fiecare dintre muzicologi își alege, de obicei, un singur domeniu, în conformitate cu aptitudinile și preferințele sale. Vladimir Axionov a reușit să ”cuprindă necuprinsul” și, grație talentului său și carismei sale, să ocupe poziții-cheie în toate domeniile de activitate muzicologică.

Talentul pedagogic, potențat de studiile temeinice la Conservatorul din Moscova *P. Ceaikovski* și lucrul asupra tezei de doctor (îndrumător științific — profesorul N. Nikolaeva) i-au permis să urce rapid toate treptele ierarhiei universitare — de la lector superior la profesor universitar. Acest titlu înalt i s-a conferit în 1995.

Dumnealui a elaborat cele mai dificile cursuri pentru studenți, masteranzi și doctoranzi în cadrul disciplinelor fundamentale: *Istoria muzicii universale (sec. XX)*, *Teoria și istoria stilurilor musicale*, *Istoriografia muzicală*. Vladimir Axionov și-a ilustrat singur strălucit prelegirile cu exemple muzicale la pian, demonstrând abilități interpretative remarcabile. Rememorăm în această ordine de idei faptul că Vladimir Axionov a studiat la școala de muzică *E. Coca* și, mai apoi, în primul an de facultate în clasa de pian special a legendarului pedagog Tatiana Voițehovscaia.

Discipolii dlui Vladimir Axionov s-au încadrat în prestigioase instituții de cultură din țară și de peste hotarele ei, în colective concertistice și teatrale, în învățământ, mass-

¹ Acest articol prezintă varianta mai desfășurată a materialului publicat de E. Mironenco mai devreme [1].

media și show-bussines. Mulți dintre ei sunt laureați ai concursurilor și festivalurilor naționale și internaționale, s-au învrednicit de distincții de stat. Printre ei îi vom nominaliza pe muzicienii-interpreți I. Gârneț, A. Lozanciuc, A. Arcea, E. Gherman, A. Digore, O. Palymski, L. Știrbu, Iu. Mahovici, A. Lapicus, A. Jar. Vladimir Axionov a pregătit o pleiadă de muzicologi care activează cu succes în instituțiile științifice în cele de învățământ și mass-media: V. Galaicu, V. Tcacenco, M. Nichiforova, L. Gorobciuc, A. Sajin, V. Mircos ș. a.

Șase doctoranzi îndrumați de Vladimir Axionov și-au susținut tezele, obținând gradul științific de doctor în studiul artelor: A. Pereteatco, E. Nagacevschi, P. Rotaru, R. Roman, A. Cazacu, V. Andrieș.

În calitate de savant, Vladimir Axionov semnează circa o sută de lucrări științifice, publicate în țară și peste hotarele ei (Anglia, România, Rusia, Bielorusia). Pentru lucrările științifice în repetate rânduri a fost distins cu premiile Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor (1992–2012). Vladimir Axionov participă activ la multe conferințe, seminare și simpozioane științifice naționale și internaționale.

Din 1985 până în 2012 acest savant excelent a colaborat cu Academia de Științe a Moldovei, inițial a fost cercetător științific superior al Institutului Studiul Artelor, iar în anii 1993–1999 a deținut funcția de șef al Secției Muzicologic. Interesele sale de cercetător impresionează prin diversitatea lor, însă dominantă lucrărilor lui V. Axionov a fost studiul simfoniei, genul cel mai reprezentativ și cu cea mai mare deschidere spre reflecție al muzicii academice. Evoluția muzicii simfonice în Moldova a stat la baza celei de a doua teze, după susținerea căreia în 1993 a obținut titlul de doctor habilitat. Vladimir Axionov i-a dedicat muzicii simfonice, dar și altor genuri instrumentale, trei monografii: *Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра* (1987); *Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века)* (1998); *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova* (2006). Aceasta din urmă nu este doar o probă de înalt profesionalism, ci și dovada unei capacități de sinteză de excepție a savantului, a măiestriei de a prezenta panoramic cultura muzicală contemporană în Europa, precum și de a determina locul creației componistice din Republica Moldova în acest peisaj. În prefața pentru monografie această muzicologul Victotia Melnic subliniază: «Autorul argumentează convingător actualitatea continuă a problemicii stilistice nu doar pentru creația componistică axată pe anumite tradiții, canoane, ci și pentru lucrările acanonice, “experimentale”, deoarece în muzică nu există nimic fără elemente morfologice și sintactice, componente care constituie “coloana vertebrală” a stilului. Un mare interes științific prezintă analiza interferențelor în abordarea fenomenelor de stil, gen și formă (și viceversa). În rezultat, se propune comparația „hibridărilor” stilistice și de gen cu formele muzicale libere și mixte, se argumentează și se implementează pe larg noțiunea de *stil sintetic și individual*» [2, p. 6].

În monografiile sale Vladimir Axionov a utilizat cu măiestrie metodele muzicologiei istorico-teoretice, dar și realizările științelor umaniste adiacente – sociologia, estetica, culturologia, filosofia. Vastele cunoștințe în domeniul culturii

muzicale moderne a Europei și Americii i-au permis să evalueze în mod obiectiv locul și importanța artei componistice din Republica Moldova în context internațional.

A abordat cu încredere una dintre problemele complexe ale muzicologiei moderne, ce poate fi definită drept logică a proceselor muzical-istorice. Iată de ce, în cercetările sale muzicologice un loc important este acordat parametrilor istorici, și anume:

1) periodizarea culturii artistice, inclusiv a celei muzicale;

2) diapazonul și conținutul legăturilor de continuitate a artei componistice cu orientările stilistice ale neoclasicismului, neofolclorismului, neoromantismului, expresionismului, avangardismului, cât și cu stilurile componistice individuale ale lui Enescu, Stravinski, Șostakovici, Prokofiev;

3) dinamica proceselor genuistice, mai ales în domeniul muzicii simfonice.

Amploarea și profunzimea interpretărilor sale muzicologice și-au găsit confirmarea în ultima sa carte — *Studii muzicologice*, editată în 2012 în România (Cluj-Napoca) — în care sunt tratate probleme ale dezvoltării muzicii academice universale și naționale, într-un șir de articole reprezentative, scrise în ultimii ani. Conținutul cărții demonstrează, că savantul a fost în măsură să elaboreze, deopotrivă, atât aspecte stilistice extrem de complexe (metastilistică, polistilistică, intertextualitate), cât și stiluri componistice individuale, în baza exemplelor din creația lui A. Schönberg, R. Strauss, V. Zagorschi, P. Rivilis, Gh. Ciobanu, T. Zgureanu, V. Burlea. Vladimir Axionov nu se limitează doar la analiza creației simfonice — el abordează și genuri muzical-teatrale (*Casa mare* de M. Kopâtman), portrete de creație ale unor compozitori (E. Doga) și interpreți (M. Bieșu).

Vladimir Axionov a fost antrenat în activitatea organizatorico-științifică și managerială în calitatea sa de prorector al AMTAP din 1999. De asemenea, a participat în diverse proiecte științifice ale Academiei de Științe a Moldovei și AMTAP în calitate de coordonator sau executor. A fost președinte al *Secției Arta Muzicală* din cadrul colectivului de cercetare de pe lângă AMTAP, președintele al *Seminarului Științific de Profil Arta Muzicală*, constituit de CNAA (Comisia de Acreditare și Atestare), membru al Comisiei de atestare din cadrul CNAA.

Din 1983 a fost membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, coordonând activitatea Secției muzicologice. Vladimir Axionov a avut o autoritate incontestabilă ca profesionist-muzicolog, profesor, savant, manager. Meritele sale au fost apreciate inclusiv de conducerea de vârf a Republicii Moldova, care i-a acordat, în 1999, titlul *Om emerit* și, în 2011, medalia *Meritul civic*.

Să nu uităm că preocupările distinsului muzicolog au fost o continuare firească a tradițiilor de familie. Vladimir Axionov descinde dintr-o familie de intelectuali din Chișinău, care a adus o contribuție esențială la dezvoltarea culturii din ținutul natal. Bunicul pe linie maternă, Alexandru Iacovlev, coleg de generație cu M. Berezovschi, a fost regent în biserică și, în același timp, a ținut cursuri teoretice și de dirijat la Conservatorul *Unirea*. Părinții au fost *Artiști emeriti*: tatăl, Veaceslav Axionov — regizor de teatru, a montat circa cincizeci de spectacole pe scenele dramatice ale teatrului moldovenesc și a celui rus; s-a dedicat, inclusiv, activităților pedagogice. Mama, Lidia

Axionova, un cunoscut muzicolog, a obținut titlul științific de doctor în studiul artelor, specializându-se în studiul folclorului din Moldova, precum și în creația lui G. Musicescu și a altor compozitori. Pe parcursul mai multor ani ea a fost prorector al Institutului de Arte (actualmente AMTAP), această funcție a deținut-o cu succes și Vladimir Axionov, menținând continuitatea tradiției.

Realizările și aportul considerabil al lui Vladimir Axionov în toate domeniile artei muzicale — cercetare, pedagogie, metodologie, manifestări publice — au contribuit la menținerea unui înalt nivel muzicologic, artistic, științific nu numai în cadrul AMTAP, dar și în întreaga republică.

Una dintre sarcinile muzicologiei naționale moderne este păstrarea și dezvoltarea moștenirii istorico-teoretice a lui Vladimir Axionov, atât în domeniul științific, cât și în practica pedagogică.

Referințe bibliografice

1. MIRONENCO, E. Amiralul muzicologiei moldovenești a împlinit 60 de ani (cuvânt omagial despre Vladimir Axionov). In: *Arta*, 2010. Ser. Arte audio-vizuale. Chișinău, 2010, pp. 115–116.
2. MELNIC, V. Prefață. In: AXIONOV, V. *Tendențe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)*. Chișinău, 2006.

V. АКСЕНОВ: ИСТОРИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СУЩНОСТИ МУЗЫКИ

V. AXIONOV: INVESTIGAȚIA ISTORICĂ A ESENȚEI MUZICII

V. AXIONOV: HISTORICAL INVESTIGATION OF THE ESSENCE OF MUSIC

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

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

Статья концентрирует внимание на личности видного музыковеда, педагога и общественного деятеля Молдовы — В. Аксенова и его роли в отечественном музыкознании. Предлагается обзор основных направлений его научной и методической деятельности, отражающей важнейшие тенденции современной науки. Тип мышления музыковеда и его фигура в целом характеризуются сквозь призму проблемы поиска сущности музыки, по-новому выдвинутой Ю. Холоповым.

Ключевые слова: Владимир Аксенов, Юрий Николаевич Холопов, идиографический и номотетический метод, история и теория музыки, музыкальная историография, теория и история стилей, музыкальный авангард и пост-авангард, симфония и симфонические жанры в Молдове

Articolul de față concentrează atenția asupra personalității proeminente a lui V. Axionov, muzicolog, profesor, om de cultură din Republica Moldova, și asupra rolului său în muzicologia națională. Autoarea oferă un studiu complex al principalelor domenii de activitate științifică și

didactică ale savantului care reflectă tendințele majore ale științei moderne. Atât modul de gândire cât și concluziile lui V. Axionov pot fi caracterizate în general prin prisma problemei căutării esenței muzicii — o temă pusă în discuție într-o nouă optică de Iu. Kholopov .

Cuvinte-cheie: *Vladimir Axionov, Iuri Kholopov, metoda idiografică și cea nomotetică, istoria și teoria muzicii, istoriografie muzicală, teoria și istoria stilurilor, avant-garde și postavant-garde muzical, simfonie și genurile simfonice în Moldova*

This article focuses on the personality of the prominent musicologist, university professor and public figure of Moldova — V. Axionov and on his role in the national musicology. The author provides an overview of the main areas of Prof. Axionov's scientific and methodological activities, which reflect the major trends of modern science. Various aspects of his ideas and conclusions are generally viewed in the light of the problem of finding the essence of musical thought, a topic that was proposed and elaborated by Iu. Kholopov.

Keywords: *Vladimir Axionov, Yuri Kholopov, idiographic and nomothetic method, music history and theory, musical historiography, theory and history of styles, musical avant-garde and postavant-garde, symphony and symphonic genres in Moldova*

У Ю. Холопова есть небольшая статья, опубликованная вскоре после его ухода из жизни в книге *Юрий Николаевич Холопов и его научная школа* [1]. Озаглавлена она коротко, четко и конкретно: *О сущности музыки*, и в ней автор пишет о неизбежности переосмысления ответа на такой, казалось бы, «детский» вопрос — «Что есть музыка?», поскольку в XX в. он выглядит «по-новому животрепещущим и остро дискуссионным» [1, с. 16]. Предложенный читателю беглый обзор музыкальных событий, происходивших на протяжении веков, как нельзя лучше и рельефней обрисовывает и его собственную личность как ученого-теоретика и мыслителя-философа, охватывающего своим взором и историческую перспективу в развитии музыкального искусства, и целый комплекс эстетических концепций. Касаясь затронутой проблемы в связи с переломными явлениями в современной музыке, он делает вывод о необходимости более конкретного исследования «феномена музыки нашего времени, его границ (как видим — сместившихся и расширившихся)» [1, с. 16].

По сути, мы являемся свидетелями такого «смещения и расширения» границ не только музыкального искусства, но и современного искусства вообще, результатом чего стала его *многомерность*, которая, по наблюдению музыковеда В. Стачинского, нередко выявляется в парадоксально-противоречивой форме [2, с. 2]. Такая многомерность требует нового отношения к профессии и со стороны художника — творца искусства, и со стороны тех, кто занимается его изучением. Видимо, в связи с этим В. Стачинский приводит для подкрепления своего тезиса выдержку из книги М. Эпштейна *Парадоксы новизны*: «Парадокс — это не просто проблема, а высшая степень ее заостренности, доходящая порой до гротескной несообразности или трагической неразрешимости, но всякий раз способствующая предельной концентрированности творческих усилий» [3, с. 6]. Позволим себе продолжить цитату из книги М. Эпштейна: «Отсюда — известная пушкинская формула: «Гений, парадоксов друг». Гений /.../ также не может обойтись без парадоксов в своем развитии, без обострения противоречий, чреватых кризисами.

Кризис — это парадокс в действии. Именно такие взрывчатые ситуации, когда литература становится местом столкновения противоположных творческих сил, порождающих и отрицающих друг друга, интересуют нас в первую очередь, ибо от них исходит самый мощный импульс художественного обновления» [2, с. 2].

Не этому ли явлению мы обязаны сегодня ярким всплеском научной деятельности второй половины XX в. и в музыковедении, в том числе отечественном? Не сказывается ли и в нашей деятельности та «парадоксальная многомерность» современной музыки, которую В. Стачинский определяет как «противоречие двух или нескольких начал, находящихся в органической неразрешимости»? Как он пишет далее, «...она исходит из присущего произведению искусства сочетания изначального материального ограничения (в объеме, материале, продолжительности и др.) с задачей образно-смысловой неограниченности, а также из сочетания жизненных элементов (идейных, предметных, психологических) со специфической системной организацией» [2, с. 2].

Полагаю, что исследовательская музыковедческая деятельность почти целиком базируется на подобной парадоксальности еще и потому, что она сочетает в себе черты науки, литературы и искусства одновременно (впитывая и данные музыкальной критики, и исполнительской практики). Вообще методика исследования в области как естественных, так и общественных наук разграничивает два, казалось бы, противоречащих друг другу подхода — *идиографический* и *номотетический*. Номотетический метод, считавшийся привилегией естественных наук, основан на обобщении, позволяющим сформулировать законы. Идиографический подход предполагает выявление в изучаемом объекте его уникальности, что требует тщательного анализа и интерпретации единичных фактов. Его, в частности, полагали наиболее уместным при изучении истории.¹

Сегодня, однако, оба они вполне применимы в музыковедении: *номотетический* — в тех его областях, где оперируют точными методами исследования, *идиографический* — на всех уровнях музыкальной теории и истории музыки. Особенно важно их сочетание тогда, когда мы стремимся раскрыть тайну вопроса, в чем же все-таки сущность музыки. И особенно музыки, порожденной нашей противоречивой эпохой, богатой в жанровом отношении, по-своему раскрывающей связь с прошлым (потому так важно знать об этом прошлом как можно больше, чтобы оценить настоящее) и с традициями национальной культуры... Следует добавить, что истинному музыковеду важно не только понимать, в чем сущность музыки, знать ее, верно оценивать и расширять свои знания о ней (это была бы, так сказать, «жреческая» позиция), но и посвящать в это знание тех, кого хотелось бы сделать своими единомышленниками в отношении к ней...

¹ Понятие введено В. Виндельбантом и подробно описано Г. Риккертом, представителем неокантианской школы (об этих методах см.: [4; 5]).

Все это позволяет подчеркнуть сложность и нехватность проблем, с которыми пришлось столкнуться в своей деятельности В. Аксенову, роль личности которого в музыкальной жизни Молдовы значима и разнообразна. Он вошел в историю республики и как видный ученый-исследователь, и как яркий педагог, параллельно он реализовал себя в общественной и административной деятельности. В группе молдавских музыковедов он был безусловным и общепризнанным лидером, и его постоянная «встроенность» в современность, его способность ориентироваться в сложных и постоянно меняющихся ситуациях нашей жизни вызывала особенное уважение.

Историк по своему профилю, он опирался и на тщательное изучение новой музыки. Этого требует и идиографический метод, о котором речь шла ранее — не случайно Н. Дензин уточняет: «И[диографическая] наука строится на тщательном анализе единичных фактов, формулируя интерпретативные утверждения, приложимые только к данному конкретному случаю или классу феноменов, которые представлены этим случаем. И[диографические] интерпретации основываются на особенностях каждого случая. Их притязания на обоснованность опираются на мощность описания, создаваемого конкретным исследователем» [4]. Именно мощность исследовательской мысли отличает в Молдове труды В. Аксенова — ученого, посвятившего всю свою жизнь и деятельность осмыслению феномена музыки. Он был истинным музыковедом, имевшим собственное представление о сущности музыки и стремившимся донести его до своих коллег и учеников — как в письменной, так и в устной форме: в публикациях, в выступлениях на симпозиумах и конференциях, в читаемых им курсах лекций.

Доминирующим в характере его мышления был рационально-конструктивный фактор, однако, если вспомнить об определении, данном А. Блоком романтической личности — «стремление жить удесятеренной жизнью», — то, думается, В. Аксенову, безусловно, были присущи и романтические черты. Он успел на протяжении своей до обидного короткой жизни в полной мере раскрыть творческий потенциал именно благодаря страстному стремлению доказать, как много новых и интересных мыслей способно пробудить обращение к современной музыке. Значимость исследований в этой области нельзя переоценить — особенно если вспомнить, как рассуждал о роли музыкальной критики А. Онеггер, заметивший: «Говорить о музыке всегда опасно. Наши крупнейшие писатели на подобном деле обломали — если можно так выразиться — свои перья. Вспомните Стендаля! Мне возразят, что критика далеко не всегда дискредитирует произведение, что часто она привлекает внимание к сочинениям, которые без нее остались бы в тени. Допускаю; но добавлю, что это та единственная роль, которую я отвожу ей. /.../ На долю критики /.../ остается лишь один полезный вид работы, каковой и следует осуществлять. Его называют пропагандой. Это — пропаганда современной музыки» [6, с. 5–6].

Отсюда проистекало и увлечение В. Аксенова проблематикой, связанной с явлениями авангардизма и поставангардизма, экспрессионизма и неофольклоризма, другими, специфичными для музыки XX-го – начала XXI вв. В ряду его публикаций есть такие статьи, как, например, *Тенденции эволюции авангардизма в музыке* [7], *Композиторское творчество в Молдове и музыкальный авангард* [8]¹, *Ecouri ale tehnicilor de scriitură avangardistă și postavangardistă în creația compozitorilor din Moldova* [9] и др. Уже на основании приведенных заголовков можно заметить, что их автор охотно затрагивал, в том числе, и местную тематику, и в этом его наблюдения соответствуют идиографическому методу. Не случайно Н. Дензин подчеркивает, в частности, что в идиографических описаниях «стремятся зафиксировать различные ракурсы изученных фактов /.../. Различные интерпретации, по-видимому, имеют смысл и значимость в различных реальностях. Любая интерпретация складывается под влиянием местной специфики и взаимодействий между исследователем и исследуемым объектом» [4].

Для В. Аксенова, впрочем, обращение к современности как к важнейшему этапу в истории музыки было не единственным побуждающим его мысль стимулом. Помимо новых течений, рассматриваемых им на конкретном материале с позиций стилистики современной музыки, В. Аксенов уделял внимание и проблемам жанра и стиля в более широком плане, реализуя тем самым свой опыт исследователя в области истории музыки, но особенно пристальным интересом пользовался у него жанр симфонии. Этим жанром, в полной мере характеризующим степень интеллектуального мышления и уровень профессионализма любого композитора, к нему обращающегося, В. Аксенов начал заниматься еще в Москве, где вышел первый его солидный труд — большой очерк *Симфония* в шеститомнике *Музыка XX века*. В этой главе коллективного сборника он выступил соавтором таких видных ученых, как М. Арановский и Б. Ярустовский [10]. Далее последовали две его диссертации — кандидатская и докторская [11], а также монографии — *Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра* [12] и *Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века)* [13].

Верность избранной теме отразилась и в большом количестве статей, в заголовках которых напрямую обозначена тема симфонической музыки, взятая в различных ракурсах — их около сорока (на самом деле их больше, поскольку та же тема затрагивается и в работах об инструментальной музыке вообще — как, например, в его монографии 2006 г. о стилистических чертах инструментальной музыки Молдовы [14]). При этом ученый обращается в них не только к проблематике общего характера, что было бы вполне естественным для публикаций исторического профиля. Из-под его пера выходят и аналитические очерки, детально

¹ Данная статья, написанная по материалам конференции, прошедшей в Минске 12–15 марта 1992 г. и собравшей немало именитых участников, среди которых были И. Барсова, В. Холопова, Г. Глушенко, Е. Зинькевич, М. Копица, М. Галушко, Р. Аладова, Т. Дубкова, Л. Юсупов и др., характеризует также деятельность В. Аксенова по линии Союза композиторов.

и разносторонне, с демонстрацией подробных схем характеризующие особенности структуры исследуемых сочинений. Такой углубленный подход обнаруживается в его статьях о *Стухуре* П. Ривилиса, о симфонических произведениях Г. Чобану *Musica dolorosa* и *Sub soare și stele*, о симфониях Эминеску Т. Згуряну и *Destine* В. Бурли¹. Впрочем, и здесь автор не ограничивается технологическим аспектом анализа: в заголовках его статей, посвященных названным сочинениям, всегда присутствует указание на широкую (прежде всего — эстетическую) проблематику — будь то проблема традиций и новаторства или вопросы концептуального уровня. Таким образом, детали описания не заслоняют для него главную цель исследования — понять и разъяснить, в чем он видит сущность новой, еще не изученной музыки и о чем хочет сказать в ней композитор.

Созидательный характер труда В. Аксенова в области молдавского музыкознания дал очень показательный результат. Нельзя отрицать, что, обратившись к изучению истории симфонических жанров в Молдове, он имел предшественников (упомянем монографию З. Столяра, посвященную молдавским симфониям [16]). Однако, когда появились его собственные труды, произошло то, что можно определить как «переоткрытие молдавской симфонии». Более того, тот революционный переворот, который он совершил в избранной им области, особенно знаменателен, поскольку именно с работами В. Аксенова оказалось связанным становление *новой парадигмы молдавского музыкознания*, и не только в области исследования данного жанра. Его работы по степени углубленности в проблему и по уровню логического обобщения стали выступать общепризнанным эталоном, высоким примером научного исследования вообще и оповестили научное сообщество о формировании новых, современных критериев, предъявляемых к трудам на данном этапе. Таким образом, если следовать идее Т. Куна о «нормальной науке», то роль В. Аксенова как провозвестника в Молдове «нормальной науки о музыке» видится вполне определенно.

Еще одно важнейшее направление, где можно на самом высоком уровне оценить вклад В. Аксенова в историю музыкальной культуры в Молдове — это исследование проблем стиля. Такие его работы, как *Tendințe metastilistice în creația componistică contemporană (muzica instrumentală din Republica Moldova)* [17], *Aspecte ale studierii stilului în muzicologie contemporană, Noțiunile de poli- și metastilistică în muzică privite ca parte componentă a conceptului de intertextualitate* [15] etc., как раз и подготовили появление уже упомянутой монографии 2006 г. [14], дающей методологическую основу для дальнейших исследований музыковедов в этой области. Более того, данный аспект им был разработан и в плане дидактическом: В. Аксенов подготовил и успешно читал учебный курс по истории и теории стилей для мастерантов, составив также аналитическую программу по названной дисциплине. Этот серьезнейший и новый по своему направлению в отечественной педагогике курс охватывает 300 часов, из которых

¹Все эти статьи помещены в выпущенном в Клуэе юбилейном сборнике В. Аксенова [15].

120 часов отводилось непосредственно встречам с профессором. Исходные установки курса давались во Введении, затем подробнейшим образом анализировалось понятие *стиль*, представленное в современном научном видении, предлагался также исторический обзор концепций стиля, реализуемый стадийно — от античности к Ренессансу, затем шли эпохи Барокко, Просвещения, Романтизма. Замыкал этот обзор огромный раздел, охватывающий едва ли не весь спектр стилевых тенденций, сформировавшихся в мировой музыкальной культуре XX и начала XXI вв. Музыкальные произведения и труды музыковедов, рекомендуемые программой к изучению, дают представление лишь о малой части того интеллектуального багажа, которым владел ее составитель.

Другая аналитическая программа — по предмету *Музыкальная историография* — предназначена для музыковедов — мастратантов и докторантов и демонстрирует еще одну область исследования, близкую В. Аксенову как в педагогическом, так и в научном плане. Приведенный в ней широкий круг трудов, рассматриваемых в читаемом им курсе, подразделяется по следующим направлениям: история искусств и история музыки, история музыкальной эстетики, история исполнительства, история музыкальных жанров и форм, историческая эволюция стилевых течений в музыке. Нашлось место и хронике музыкальных событий, отражаемых в периодических изданиях. Отдельный акцент был сделан на работах, связанных с исторической проблематикой национального музыкознания. Был учтен и дидактический аспект: проводилось сравнение учебников по истории музыки. Языковой спектр, специфичный для нашей системы образования, определил опору, прежде всего, на русский и румынский языки, хотя, как известно, в своих публикациях по проблемам истории и теории стилей В. Аксенов, желая аргументировать собственную периодизацию исторических вех в их эволюции, всегда активно оперировал информацией, почерпнутой также из немецких, французских и англоязычных источников. В материалах, опубликованных в упомянутом юбилейном сборнике [15], это легко прослеживается.

Вобравший в себя пятнадцать его статей (в основном ранее уже напечатанных, но частично обновленных, поскольку сборник вышел уже в 2012 г.), он ориентирует нас еще на одно направление научного поиска В. Аксенова, которое демонстрирует его интерес к музыкальному театру, проявляющийся в разных аспектах. Так, стилевой ракурс он избирает для статьи о *Саломее* Р. Штрауса (с уточнением в заголовке профиля исследования: *Nașterea expresionismului în opera germană postwagneriană*), национальные же традиции оперного театра Молдовы отражены в исследовательских очерках, помещенных во второй части сборника — *File din istoria modernă a artei muzicale naționale, Epoca Mariei Bieșu în evoluția teatrului liric, Opera „Casa mare” de Ion Druță — Mark Kopytman* [15].

Две последние статьи сегодня невольно воспринимаются в новом свете. С одной стороны, Иону Друзэ в Молдове недавно была присуждена Государственная премия за заслуги в области отечественной литературы, с другой — к моменту

выхода в свет данной публикации и Мария Биешу, и Марк Копытман ушли из жизни, что придало статьям о них оттенок посвящения *In memoriam*. К сожалению, у нас этот сборник, по сути своей предназначенный для того, чтобы подытожить лишь один, особенно плодотворный для В. Аксенова этап научной деятельности, теперь также вызывает особое чувство глубокой утраты: вскоре после появления столь важной для него книги он сам, хотя и успел ей порадоваться, но, как мы знаем, безвременно и неожиданно для всех ушел из жизни. С этого момента нам стала гораздо рельефней видеться его фигура, ясно просматриваются в перспективе и все его достижения в области музыкознания.

Сегодня, говоря о его деятельности — прежде всего как ученого-музыковеда, — невольно вспоминаешь яркую и образную метафору А. Онеггера, который в свое время поделил композиторов на две группы, сказав в беседе с Б. Гавоти: «Существуют, как мне думается, композиторы двух типов. Одни смело берутся за поставку камней для постройки здания, тогда как другие отшлифовывают эти камни. Затем они раскладывают их по местам и строят из них хижины и соборы» [18, с. 147]. Представляется, что это наблюдение вполне можно распространить и на музыковедов, часть из которых нередко ограничивается кропотливым исследованием композиторских опусов, что, безусловно, ценно само по себе, но еще не дает представления об исторической перспективе развития музыкального искусства в целом. В. Аксенов же умел сочетать в своей деятельности оба этих ракурса: поначалу, конечно, он и «камни» для своей работы отбирал и затем тщательно их отшлифовывал (хотя, впрочем, принцип отбора при изучении того, что создано, например, в Молдове в жанре симфонии, далеко не всегда работал — надо было изучать *все*). И лишь затем, на основе полученных представлений о результатах творчества композиторов — своих современников, он выстраивал возникающее в его воображении некое «здание культуры» — стройное, логически организованное по своей архитектонике и способное характеризовать в стилевом отношении свою эпоху.

Это вполне отвечает задачам музыкознания, понимаемого на современном этапе более широко — как отрасль искусствоведения, разделяемого ныне, как известно, на *информационное и экспериментальное* [19]. Но еще больше образ, возникающий со страниц работ В. Аксенова, а также рожденный впечатлениями от его лекций и публичных выступлений, где он проявлял свой природный артистизм и умение владеть вниманием аудитории, соответствует тому типу личности историка, о котором говорил когда-то А. Н. Островский: «Историк-ученый только объясняет историю, указывая причинную связь явлений, а историк-художник пишет, как очевидец, он переносит нас в прошлые века и ставит зрителем событий» [20]. Иначе говоря, для этого в первом случае следует иметь в виду, «что сделано?», а во втором — «как это сделано?». И хотя писатель говорит здесь, казалось бы, только о литературе, его мнение, думается, вполне можно отнести и к фигуре В. Аксенова — музыковеда, который хорошо понимал, в чем состоит

сущность музыки, знал, «что сделано» и умел объяснить, «как это сделано» — постольку, поскольку он был и историком-ученым, и историком-художником.

Библиографические ссылки

1. ХОЛОПОВ, Ю. О сущности музыки. В: *Sator tenet opera rotas*. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). Москва: МГК им. П. Чайковского, 2003, с. 6–17.
2. СТАЧИНСКИЙ, В. Структурная парадоксальность как основа художественности. В: *Музыковедение*. 2007, № 3, с. 2–7.
3. ЭПШТЕЙН, М. *Парадоксы новизны*. Москва: Советский писатель, 1988. 416 с.
4. ДЕНЗИН, Н. Идиографический и номотетический подходы в психологии (idiographic-nomotetic psychology). В: *Психологическая энциклопедия* [online]. [accesat 20 mai 2013]. Disponibil: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_psychology/276/%D0%98%D0%B4%D0%B8%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9
5. Идиография, идиографический подход или метод. В: *Википедия* [online]. [accesat 23 iun. 2013]. Disponibil: http://ru.wikipedia.org/wiki/%C8%E4%E8%EE%E3%F0%E0%F4%E8%F7%E5%F1%EA%E8%E9_%EF%EE%E4%F5%EE%E4; Номотетика, номотетический подход или метод. В: *Википедия* [online]. Disponibil http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D1%85%D0%BE%D0%B4
6. ОНЕГГЕР, А. Маленький прелюд. В: ОНЕГГЕР, А. *О музыкальном искусстве*. Ленинград, 1985, с. 5–6.
7. АКСЕНОВ, В. Тенденции эволюции авангардизма в музыке. В: *Историко-теоретические проблемы искусства*. Кишинев, 1987, с. 79–95.
8. АКСЕНОВ, В. Композиторское творчество в Молдове и музыкальный авангард. В: *Отечественный музыкальный авангард в контексте мирового искусства XX века*: междунар. науч. конф., Минск, 12–15 марта 1992 г.: реф. докл. Минск, 1993, с. 8–12.
9. AXIONOV, V. Ecouri ale tehnicilor de scriitură avangardistă și postavangardistă în creația compozitorilor din Moldova. In: *Arta*, 1999–2000. Chișinău, 2000, pp. 63–65.
10. АКСЕНОВ, В., АРАНОВСКИЙ, М., ЯРУСТОВСКИЙ, Б. Симфония. В: *Музыка XX века: очерки*. Москва, 1980, ч. 2: 1917–1945, кн. 3, с. 108–191.
11. АКСЕНОВ, В. *Западно-европейская симфония 1920–1930-х годов в свете стилистических тенденций времени*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения Москва, 1979. 26 с.; *Симфония в системе жанров симфонической музыки Молдовы*: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1992. 57 с.
12. АКСЕНОВ, В. *Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра*. Кишинев: Штиинца, 1987. 126 с.
13. АКСЕНОВ В. *Жанры симфонической музыки в Молдове (30-80-е годы XX века)*. Chișinău: Bulat Art Glob, 1998. 151 с.
14. AXIONOV, V. *Tendințe stilistice în creația componistică în Republica Moldova (muzica instrumentală)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.
15. AXIONOV, V. *Studii muzicologice*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2012. 195 p.

16. СТОЛЯР, З. *Молдавская советская симфония*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1967. 179 с.
17. AXIONOV, V. Tendințe metastilistice în creația componistică contemporană (muzica instrumentală din Republica Moldova). In: *Arta*, 2005. Arte audiovizuale. Chișinău, 2005, pp. 89–92.
18. ОНЕГГЕР, А. *Я — композитор*. Ленинград: Музгиз, 1969. 208 с.
19. СОКОЛОВ, К. Искусствознание. Информационное и экспериментальное искусствознание. В: *Искусствознание и культурология* [online]. [accesat 19 mar. 2013]. Disponibil: http://w3.rfbr.ru/default.asp?article_id=4884&doc_id=4419
20. ДАНИЛОВ, П. Воспитание художественной литературой [online]. В: *Мир литературы*: официальный сайт Павла Данилова. [accesat 19 mar. 2013]. Disponibil: <http://mirlitry.ru/stati/vospitanie-hudozhestvennoy-literaturoy>

**ВЛАДИМИР АКСЕНОВ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ СТИЛЯ МУЗЫКИ
МОЛДАВСКИХ БАЛЕТОВ**

**VLADIMIR AXIONOV — CERCETĂTOR AL STILULUI MUZICII
BALETELOR MOLDOVENEȘTI**

**VLADIMIR AXIONOV — RESEARCHER OF THE MUSIC STYLE OF
MOLDOVAN BALLETS**

ЭЛЬФРИДА КОРОЛЕВА,

доктор (кандидат) искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Институт культурного наследия Академии наук Республики Молдова

В статье раскрывается перспективность идей В. Аксенова о стиле музыкальных произведений и о возможности применения данных идей в анализе балетных спектаклей. Приводятся примеры взаимосвязи стиля музыки и сценического решения спектакля в балетах «Старинная повесть» В. Полякова в постановке Ю. Сидоренко и «Перекресток» В. Загорского в постановке К. Русу.

Ключевые слова: Владимир Аксенов, стиль, народная музыка, композиторское творчество, балет

În articol se vorbește despre ideile promițătoare ale lui V. Axionov referitor la stilul creațiilor muzicale, precum și despre posibilitatea de aplicare a acestor idei în analiza spectacolelor de balet. Se dau exemple de interconexiune a stilului muzical și a celui scenic în spectacole de balet "Poveste veche" de V. Poleacov în regia lui Iu. Sidorenco și "La răscruce" de V. Zagorschi în regia lui C. Rusu.

Cuvinte-cheie: Vladimir Axionov, stil, muzica populară, creație componistică, balet

This paper considers V. Axionov's long-term perspective ideas about the style of musical works and the possibility of using the given ideas in the analysis of ballet productions. In the article there are examples about the interconnection between the music style and the stage treatment of the performance in the ballets "Old Story" by V. Poleakov, produced by Iu. Sidorenko and "Cross-roads" by V. Zagorsky, staged by C. Rusu.

Keywords: Vladimir Axionov, style, folk music, composition activity, ballet

Владимир Аксенов написал небольшую по объему, но емкую по содержанию монографию *Стилистические тенденции в композиторском творчестве Республики Молдова (инструментальная музыка)*[1]¹. Отправной точкой исследования музыковеда стала следующая мысль: «Определение объекта стилистических исследований зависит не только от личных интересов ученого, но и от саморазвития науки и, в наибольшей мере, от социально-психологического и духовного климата времени»[1, с. 8]. Это точное и ясное утверждение относится не только к изучению стиля музыки, но и к выявлению стилистических особенностей многих других видов художественного творчества.

В названной работе В. Аксенов начинает исследование музыкального стиля с античной Греции. Показательно, что понятие стиля театрального спектакля также впервые было осознано в древнегреческом искусстве. И хотя материал музыкального и театрального искусства (в том числе и в античности) различен, как неодинаковы и подходы к его изучению, характеристика приведенных в работе В. Аксенова стилей античной музыки позволяет высветить новые грани и в танцах, игравших важную роль в театральных спектаклях древней Греции.

В процессе изучения европейского театрального искусства эпохи Возрождения также полезно обратиться к книге В. Аксенова, в которой анализируется тесная связь музыкального искусства той поры с литературой и поэзией, что, несомненно, определяло стиль и театральных спектаклей.

Многие положения книги В. Аксенова являются отправной точкой для изучения стиля молдавских национальных балетов. В разделе *Типология взаимодействий народной музыки с композиторским творчеством* автором анализируются особенности стиля национальной инструментальной музыки композиторов В. Полякова, В. Загорского, Э. Лазарева, Д. Гершфельда, З. Ткач, написавших музыку балетов *Старинная повесть, Рассвет, Перекресток, Антоний и Клеопатра, Арабески, Рада, Андриеш*. При этом В. Аксенов подчеркивает, что музыкальный фольклор и композиторское творчество, его впитывающее, – явления различные. Народная музыка «существует и развивается по своим законам, независимо от музыки, сочиненной композиторами»[1, с. 71].

В. Поляков написал музыку балета *Старинная повесть* в 1938 г. В. Аксенов обращает внимание на то, что в это время В. Поляков, как и другие композиторы МАССР, был членом молдавского филиала Союза композиторов Украины, и его творческая индивидуальность развивалась под влиянием русских и украинских музыкальных традиций. Вместе с тем В. Поляков с большим интересом «обращался к молдавской фольклорной музыке, написав на ее основе *Танцевальную сюиту* и симфоническую поэму *Молдова*» [1, с. 30].

В определенной мере приблизиться к ощущению стиля несохранившейся музыки первого молдавского балета *Старинная повесть* помогает выявление В. Аксеновым характерных черт стиля музыки В. Полякова того периода,

¹ Перевод с румынского языка на русский здесь и далее выполнен С. Циркуновой.

основанной на фольклорных мотивах. Исследователь отмечает: «Гораздо реже намеренно акцентируется дистанция между авторским высказыванием и заимствованным фольклорным материалом как представителем другого звукового мира, как „чьего-нибудь слова”» [1, с. 71]. С точки зрения В. Аксенова особый интерес в этом плане вызывает третья часть *Concerto rustico* (1963) В. Полякова. И хотя в фольклорной музыке 1930 и 1960 гг. наблюдаются заметные различия, не оставался неизменным и индивидуальный стиль композитора, феномен которого анализируется В. Аксеновым, все же, можно предположить, что и стиль музыки *Старинной повести* отличался характерной для В. Полякова «дистанцированностью» от фольклорного материала, на основе которого он сочинил оригинальную музыкальную партитуру. Такая музыка была чуждой для балетмейстера Ю. Сидоренко, артиста балета Одесского театра оперы и балета, не имевшего опыта постановки спектаклей на симфоническую музыку. Действие *Старинной повести* развивалось в пантомимных сценах, основанных на жизнеподобных жестах и мимике, танцы мало отличались от бытовых крестьянских танцев 1930-х годов. Сценическое решение спектакля вступало в противоречие с его музыкальной основой. Возможно, это стало одной из главных причин недолгой сценической жизни балета.

Но, когда постановщикам спектакля удастся уловить стиль его музыкальной основы, их ждет неизменный успех. Примером тому может служить первая молдавская музыкальная комедия *Марийкино счастье* Л. Корняну и поэта Е. Геркена, поставленная в конце 1951 г. В. Герлаком с музыкой Е. Коки и К. Бенца с хореографией Н. Колокольникова. О музыке комедии В. Аксенов писал: «Виртуозные флейтовые пассажи с оттенком импрессионистического великолепия имитируют блеск магических искр» [1, с. 125]. Ощущение стиля музыки позволило постановщикам спектакля, несмотря на надуманность сюжета и схематичность образов, создать яркое театральное представление. В живописных декорациях К. Лодзейского и А. Шубина возникали образы молдавской природы, цветущих садов и виноградников. Красота народных костюмов подчеркивала в героях красоту их души.

Анализ стиля музыки первого акта балета *Перекресток* В. Загорского помогает приблизиться к пониманию причин его недолгой жизни на сцене Молдавского театра оперы и балета в 1977 г. В. Аксенов пишет: «Преследуя особую художественную цель, композитор иногда специально акцентирует **противопоставление** фольклорных и нефольклорных элементов (с точки зрения их этимологии, происхождения) в рамках одного музыкального произведения. Например, в первом акте балета *Перекресток* и, соответственно, в *Симфонии-балете по мотивам поэзии Ф. Гарсия Лорки* В. Загорским намеренно противопоставлены выразительные и семантические функции музыки диатонической, консонантной, фольклорного генезиса, с одной стороны, и музыки хроматической, диссонансной, экспрессионистского происхождения, с другой...» [1, с. 81].

Столкновения диаметрально противоположных музыкальных образов, олицетворявших гуманистические идеалы и жестокую тиранию человеконенавистнической идеологии, были воплощены в хореографии К. Руссу, в то время работавшего с известным немецким балетмейстером Т. Шиллингом в *Komische Oper*, в стиле немецкого экспрессионизма. Артисты молдавского балета, на протяжении долгого времени отвергавшие непривычную для них хореографию, к премьере почувствовали и осознали ее смысл. Неожиданно совершенно новый по пластике балетный спектакль был горячо принят зрителями. Но он оказался чуждым главному балетмейстеру театра О. Мельнику, который снял его с репертуара.

Работа В. Аксенова *Стилистические тенденции в композиторском творчестве Республики Молдова (инструментальная музыка)* стимулирует исследователей национальных балетов уделять особое внимание стилю музыки балетов, до настоящего времени остающейся вне поля их зрения. Анализ стиля музыки в сопоставлении с соответствующим элементом хореографии позволяет выявить наличие единства стиля спектакля или его отсутствие, в конечном счете, его художественную значимость.

Библиографические ссылки

1. AXIONOV, V. *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.

VLADIMIR AXIONOV DESPRE REPERTORIUL COMPONISTIC AL LUI GHEORGHE NEAGA

VLADIMIR AXIONOV ABOUT GHEORGHE NEAGA'S COMPONISTIC REPERTOIRE

NATALIA CHICIUC

doctorandă

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Acest articol dezvăluie o latură a cercetărilor științifice ale lui Vladimir Axionov, și anume cea care se referă la repertoriul componistic al lui Gheorghe Neaga. Analiza frecventă a lucrărilor neaghiene în aproape toate studiile muzicologului, separat ori laolaltă cu cele ale altor autori, denotă faptul că opera acestui compozitor a jucat un rol important în procesele creative petrecute în muzica moldovenească, Gheorghe Neaga exemplificând numeroase tendințe care s-au conturat în componistica autohtonă.

Cuvinte-cheie: *muzicologie, cercetare științifică, articol, publicație, componistica autohtonă, repertoriu componistic*

This article presents one side of Vladimir Axionov's scientific research, namely the one referring to Gheorghe Neaga's componistic repertoire. A frequent analysis of Gh. Neaga's works, practically, all the musicologist's studies, separately or together with the works of other authors, show that this composer's repertoire played an important role in the creative processes occurring in Moldovan music, Gheorghe Neaga exemplifying many trends that have emerged in native composition.

Keywords: *musicology, scientific research, article, publication, autochthonous composing, componistic repertoire*

Vladimir Axionov reprezintă prin întreaga sa contribuție științifică un pilon fundamental al muzicologiei autohtone. În acest sens, ar fi absolut necesară menționarea numărului de circa o sută de lucrări științifice publicate în țară și peste hotare (Marea Britanie, Belarus, România, Rusia etc.), participările multiple la conferințe, seminare, simpozioane naționale și internaționale și premierile de mai multe ori, începând cu anul 1992, de către *Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova*.

Activitatea științifică a muzicologului Vladimir Axionov s-a axat atât pe cercetarea propriu-zisă a diferitor fenomene muzicale cât și pe coordonarea și executarea de proiecte științifice, ocupând funcții precum: președinte al Secției *Arta Muzicală* din cadrul colectivului de cercetare de pe lângă *Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice*, președinte al Seminarului științific de profil *Arta Muzicală*, șef sector *Muzicologie* al *Institutului Studiul Artelor* al *Academiei de Științe* și cercetător științific principal al *Institutului Patrimoniului Cultural* al aceleiași instituții, etc.

Domeniile și subiectele de cercetare ale savantului sunt numeroase, V. Axionov fiind vădit preocupat de anumite perioade din istoria muzicii, de o serie de compozitori, interpreți, dar și de categorii fundamentale ale studiului artelor precum stilul și genul.

În studiile lui Vladimir Axionov și-au găsit reflectarea, într-o măsură mai mică sau mai mare, practic toți autorii de muzică instrumentală care au activat pe meleagurile noastre. Printre aceștia se numără și Gheorghe Neaga. Creațiile acestuia sunt examinate laolaltă cu cele ale altor compozitori în cadrul unor lucrări științifice ample precum *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)*, *Жанры симфонической музыки в Молдове (30-80-е годы XX века)*, *Simfonia*, *Simfonia din Moldova: evoluția istorică, varietățile de gen*, *Музыкальное искусство в Советской Молдавии*, *Studii muzicologice*, etc. și în articole incluse în publicații de specialitate, printre care *Музыкальное творчество в Советской Молдавии: вопросы истории и теории*, *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*, *Cercetări de muzicologie*, *Arta*, *Anuar științific*, *Știința*, *Artes*, *Învățământul artistic — dimensiuni culturale*, *Artă și educație artistică*, *Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX*, *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*, *Pagini de muzicologie* etc. Analiza frecventă a lucrărilor neaghiene în practic toate studiile lui Vladimir Axionov denotă faptul că repertoriul acestui compozitor a jucat un rol important în procesele creative petrecute în muzica moldovenească, Gheorghe Neaga exemplificând numeroase tendințe care s-au conturat în componistica autohtonă. Însă există și câteva studii consacrate în exclusivitate autorului, unele dintre care reprezintă, muzicologic vorbind, puncte de reper. Acestea sunt *Gheorghe Neaga: 70 de ani de la nașterea compozitorului*, o publicație cu caracter biografic, și *Третья симфония Г. Нягу: композиционно-драматургические особенности, трактовка жанра* — un articol științific cuprinsul căruia poate fi considerat fundamental în analiza *Simfoniei nr. 3* de Gheorghe Neaga.

Cercetările lui Vladimir Axionov pot fi împărțite în câteva categorii, în funcție de problemele abordate, cum ar fi, spre exemplu, cele despre simfonie și genurile muzicii simfonice, despre evoluția sau periodizarea muzicii simfonice autohtone, cele consacrate folclorismului și influenței folclorului asupra creației componistice, cele destinate problemelor stilului și, nu în ultimul rând, cele dedicate lui Gheorghe Neaga.

Preferințele lui Vladimir Axionov pentru cercetarea genurilor muzicii simfonice sunt evidente în aproape toate studiile sale, „deoarece creația simfonică demonstrează mai distinct principiile temporale și spațiale ale existenței unor fenomene muzicale de proporții mari. În acest domeniu al creației componistice sunt sintetizate trăsăturile cele mai de seamă ale limbajului și arhitectonicii muzicale, care devin evidente în condiții sonore polifonice, multitimbrale, voluminoase” [1, p. 41]. În această ordine de idei, pot fi menționate multiplele consemnări ale celor trei simfonii scrise de Gheorghe Neaga, ale simfoniei vocale *Perpetuum Mobile*, ale concertelor instrumentale, suitei pentru orchestră și poemului simfonic *Danco*.

Simfoniei nr.3, după cum se menționează anterior, îi este dedicat un întreg articol, publicat încă în 1988 în culegerea *Музыкальное творчество в Советской Молдавии: вопросы истории и теории*. În concluzia acestuia, după o analiză detaliată a structurii arhitectonice, a tuturor elementelor limbajului muzical și a tematismului lucrării, autorul conchide: „*Simfonia a treia* de Gheorghe Neaga reprezintă un remarcabil fenomen al muzicii simfonice contemporane moldovenești. Aceasta indică nu doar evoluția componistică a compozitorului, ci și continuarea fructuoasei dezvoltări a genului de simfonie din Moldova”¹ [2, p. 41]. Mai mult, în cadrul respectivului studiu Vladimir Axionov precizează unele detalii cu privire la cea de-a doua simfonie neaghiană, creație distinsă cu Premiul de Stat al Moldovei în anul 1967. Însă, acestea nu sunt menționate izolat, autorul evidențiind prin metode comparative cursul evoluției gândirii componistice a lui Gheorghe Neaga de la simfonia a doua la a treia.

Într-o altă publicație științifică — *Contribuții la studierea simfoniei din a doua jumătate a secolului XX* — Vladimir Axionov încearcă, pe de o parte, sublinierea tendințelor care influențează caracterul legăturilor simfoniei cu alte genuri muzicale. „Cheia pentru recunoașterea specificului genurilor muzicii simfonice rămâne analiza structurii lor interne. /.../ În funcție de tipul conținutului evidențiem, în plan general, două grupuri de simfonii ale compozitorilor din Moldova. Primul grup este dominat de chipuri artistice obiective: natura, viața poporului în diversele ei manifestări. /.../ Uneori, semne de reper pentru identificarea mișcărilor populare eroice sunt cântecele populare” [3, p. 58]. Printre exemplificările celor afirmate de către autor se găsește și melodia *Bate-i, Doamne, pe ciocoi* din *Simfonia nr.2* de Gheorghe Neaga. De cealaltă parte cercetătorul subliniază o altă fațetă a simfoniilor, întrucât „cel de-al doilea grup de opere accentuează procese psihologice” [3, p. 59]. Or, una dintre creațiile ce comportă un intens caracter subiectiv este a treia simfonie neaghiană, în care se refractează tendințe puternic individualizate.

¹ Traducerea din limba rusă ne aparține.

„Un mijloc important de întruchipare muzicală a ideilor, a chipurilor artistice este procedeul de generalizare prin intermediul genului. Uneori, semantica genurilor de ”uz muzical” care domină tematismul simfoniei determină însăși semantica simfoniei” [3, p. 59]. În această ordine de idei, Vladimir Axionov indică două categorii de creații în care poziția-cheie ar fi ocupată de indicii ale genurilor muzicii dansante, mișcate sau de cele ale muzicii cantabile. Drept exemplu pentru ultima dintre acestea, autorul studiului menționează și partea a treia a *Simfoniei nr.2* de Gheorghe Neaga — *Lento maestoso* — care reprezintă centrul dramatic al lucrării.

„Simfoniile compozitorilor din Moldova pot fi sistematizate și în alt context — examinând relațiile formelor individuale față de structurile componistice tipice” [3, p. 60]. Enumerarea exemplelor referitoare la categoria structurilor arhitectonice individuale include și simfonia vocală *Perpetuum mobile* de Gheorghe Neaga — lucrare constituită din treisprezece părți miniaturale, care, grupate fiind între ele, indică un plan de grad secund al formei muzicale.

„În grupul de simfonii monopartite se reliefează clar interacțiunea diferitelor principii constructive, tendința spre îmbinări de forme, inclusiv structuri libere” [3, p. 61]. În cazul *Simfoniei nr.3* de Gheorghe Neaga structura de sonată se află în raport de interacțiune cu forma tripartită complexă.

Printre compozițiile neaghiene exemplificate de Vladimir Axionov în cazul ciclurilor cvadripartite cu muzică lentă în partea secundă se găsește *Simfonia nr. 1*, iar în cel al ciclurilor de sonată cu muzică lentă în partea a treia — *Simfonia nr. 2*. „Adesea structura cvadripartită a ciclului, anunțată de autor, se îmbină cu alte structuri, caracteristice formei planului doi” [3, p. 61], după cum primele părți ale simfoniilor a doua și a treia de Gheorghe Neaga ar putea fi percepute drept secțiuni ale unei eventuale forme tripartite compuse, iar finalul considerat în mod convențional un epilog.

„În domeniul simfoniei este evidentă coexistența fenomenelor canonice și necanonice. La o extremă găsim opere care denotă o înțelegere rigidă de către autori a faptului că simfonia este un ciclu de sonată pentru o orchestră simfonică mare. /.../ La cea de-a doua extremă găsim opere, numite simfonii, care se caracterizează prin tratarea liberă a formației interpretative și structurii muzicale” [4, p. 16]. Opunerea acestor fenomene confirmă tendința compozitorilor de a se dezice într-o oarecare măsură de structurile muzicale tradiționale și de a porni pe căi alterate în sensul unei extinderi caracteristice strategiilor de evoluție. „Un loc aparte îl ocupă simfoniile cu elemente vocale situate în spațiul tranzitiv dintre genurile muzicii vocale și muzicii instrumental-simfonice ce demonstrează diverse forme de relații între poezie și muzică” [3, p. 62]. În acest context, Vladimir Axionov indică cele două varietăți ale simfoniei cu elemente vocale: cea monumentală, cu elemente de oratoriu și cantată și cea apropiată mai mult de muzica de cameră, la care se referă una dintre ”simfoniile de cronică” (după Vladimir Axionov) — simfonia vocală *Perpetuum mobile* de Gheorghe Neaga.

Printre preocupările științifice ale cercetătorului Vladimir Axionov s-a aflat istoria și teoria stilurilor muzicale. Fundamentală lucrare care sintetizează cumulările științifice sub aspect stilistic este monografia *Tendințe stilistice în creația componistică din*

Moldova (muzica instrumentală). Întrucât autorul argumentează în permanență cu multiple și diverse exemple cele studiate, printre menționările în acest sens se găsesc și compozițiile semnate de Gheorghe Neaga, creația căruia „demonstrează folosirea fenomenelor polistilistice” [5, p. 109].

Într-unul dintre articolele sale — *Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova* — muzicologul indică, prin prisma periodizării istorice, modificările intervenite odată cu schimbările provocate de anumite evenimente socio-culturale în funcționalitatea muzicii populare preluate de către compozitori prin intermediul diferitor procedee componistice. Astfel, Vladimir Axionov subliniază că pe la sfârșitul anilor □50 se respingea „identificarea” caracterului popular” al operei muzicale cu asemănarea ei pur exterioară cu anumite fenomene folclorice. Aceasta nu înseamnă că se renunța în genere la citarea și prelucrarea melodiilor populare, însă metodele în cauză nu mai rămân predominante. Drept dovadă a proceselor sus-menționate pot servi *Simfonia nr. 2* de Gheorghe Neaga /.../ și poemul simfonic *Danco* de același autor” [6, p. 81].

Alte creații consemnate în același articol sunt concertele instrumentale neaghiene, în cazul cărora se observă „noi interpretări ale genului, ale structurii compoziționale și ale paletei timbrale” [6, p. 82] și *Simfonia nr. 3*, pentru care cercetătorul indică principiile componistice „postromantice și postimpresioniste” [5, p. 66], astfel încât „folosind unele turații, celule și procedee provenite din muzica populară”, Gheorghe Neaga le-a „dezvoltat în cadrul unor structuri sonore complexe, a căror esență este departe de contextul etnic” [6, p. 82]. Folclorul muzical comportă funcția unei punți între arhetipurile populare și cele componistice. În cazul *Simfoniei nr. 2* și a poemului simfonic *Danco*, „elementul popular reproduce contextul etno-folcloric și în același timp devine un component indispensabil al conținutului artistic, subordonat concepției simfonice” [7, p. 59]. Cât despre simfonia vocală *Perpetuum mobile*, Vladimir Axionov subliniază că „funcția de purtător al elementului stilistic național o îndeplinește nu numai muzica (de proveniență folclorică), ci și poezia” [5, p. 66], mai exact versurile lui G. Dimitriu.

Creația instrumentală și tradițiile lăutărești influențează în sens multiplu asupra muzicii profesionale. „Procedeele artei interpretative populare la vioară /.../ au contribuit mai ales la dezvoltarea genului de concert pentru vioară” [8, p. 61], or, în acest caz, printre numele mai multor compozitori autohtoni enumerați de Vladimir Axionov ca autori de opusuri violonistice în genul de concert, se găsește și cel al lui Gheorghe Neaga.

„E necesar de diferențiat și influența tradițiilor lăutărești la diferite niveluri ale compoziției lucrărilor simfonice, ținând cont de proporțiile lor. /.../ Efectul variabilității depinde de contextul general, asupra căruia își exercită influența. Intensitatea contrastului nuanțat al elementelor muzicii populare instrumentale devine cu atât mai viguros cu cât mai puține elemente sunt întrebuințate în întreaga compoziție” [8, p. 62]. În acest mod, în baza unui caracter filozofic prind contur sonor aluziile la melodii interpretate de taraf în partea a treia a *Simfoniei nr. 3* de Gheorghe Neaga.

Deși s-ar susține că structura monodică a cântecului popular vocal n-ar putea avea trecere către muzica instrumentală simfonică, Vladimir Axionov infirmă acest fapt,

explicând că „gradul includerii organice a motivului popular în țesătura creației simfonice depinde de iscusința compozitorului de-a depista ”armonia ascunsă” și ”contrapunctul latent” într-o melodie absolut monodică, de a folosi efectul ”monodiei polifonice” în structura creației simfonice, ceea ce permite de a se realiza ”polifonia monodică” ca rezultat al dublării vocii melodice de bază cu mixturi timbrale îngroșate” [9, p.63]. În scopul exemplificării principiului de monodie plurivocală autorul consemnează *Simfonia nr. 2* de Gheorghe Neaga, în a cărei primă parte se evidențiază o îngroșare mixturală a nucleului melodic din cântecul haiducesc *Bate-i, Doamne, pe ciocoi*.

„Obținând un anumit efect artistic deosebit, compozitorii uneori subliniază în special procedeele de confruntare a elementelor folclorice și non-folclorice în cadrul aceleiași opere muzicale” [5, p. 81]. Or, în *Simfoniile nr. 2* și *nr. 3* de Gheorghe Neaga, punerea față în față a elementelor muzicale autohtone cu cele occidentale este prezentată într-un mod vădit grotesc.

„Îmbinarea elementelor de proveniență folclorică cu cele neoclasice este foarte răspândită în creația compozitorilor basarabeni din a doua jumătate a secolului XX” [5, p. 126], or, acest proces cunoaște o amplificare mai ales după decesul lui George Enescu. Printre lucrările aduse drept dovadă de către Vladimir Axionov sunt și cele instrumentale de cameră ale lui Gheorghe Neaga. Totodată, în aceeași perioadă istorică, se fac „anumite încercări de a restaura și moderniza modelul vesteuropean al suitei preclasice” [5, p. 133]. Respectiva tendință se observă, după cum subliniază cercetătorul, și în cazul unor lucrări neaghiene, printre care *Suită pentru orchestră de cameră*, *Arie*, *Bolero* și *Allegro*.

„Simfonia ca gen muzical-filozofic nu a putut să fie izolată de viața socială și de întreg climatul cultural-artistic al timpului” [10, p. 70]. În acest sens, muzicologul Vladimir Axionov afirmă că „fenomenele specifice neoclasicismului muzical au devenit elemente componistice ale paletii stilistice pluriaspectuale din *Simfonia nr. 2* de Gheorghe Neaga. Figurile melodice treptat ascendente de la începutul compartimentului de dezvoltare din prima parte a simfoniei lui Gheorghe Neaga seamănă cu cele utilizate anterior pe larg de către compozitorii epocii barocului (*allegri concertanti* din lucrările instrumentale semnate de A. Vivaldi, J. S. Bach, G. F. Händel); cu toate acestea, cercetătorii muzicii neaghiene au perfectă dreptate menționând că Neaga n-a apelat direct la asemenea surse, însă a luat în considerație acea modalitate a transfigurării lor, pe care a propus-o Șostakovici (*Simfonia a unsprezecea*)” [5, p. 141]. Astfel, *Simfonia nr. 2* a compozitorului chișinăuian ajunge să fie considerată un model de simfonie dramatică, monumentală. „Culmea dramaturgică a simfoniei lui Neaga (partea a doua) trezește asociații nu numai cu sarabandele și passacagliile preclasice, ci și, mai ales, cu passacagliile simfonice semnate de D. Șostakovici (*Simfoniile a opta și a noua*) și A. Honegger (*Simfonia a doua*). Trebuie menționată în special influența unor principii arhitectonice folosite de Șostakovici (introduse anterior de G. Mahler) asupra primei părți din *Simfonia* lui Neaga. *Simfoniile a cincina și a șaptea* ale lui Șostakovici demonstrează o anumită revizuire a funcțiilor dramaturgice îndeplinite de compartimentele formei de sonată. Opoziția dramaturgică generală se situează între expoziția și dezvoltarea formei de sonată, înlocuind contrastul canonic între tema principală și cea secundară din cadrul

expoziției. O asemenea tendință o evidențiază contururile dramaturgice ale primei părți din *Simfonia a doua* de Gheorghe Neaga” [5, p. 142].

După cum se știe, tendințele generale ale fenomenului muzical din a doua jumătate a secolului XX se îndreaptă către pierderea centrelor tradiționale de gravitate și sprijin. Astfel, are loc desfășurarea unui proces de interacțiune a mijloacelor canonice de realizare a opusurilor muzicale cu altele novatoare, obținându-se o valorificare sau o revalorificare nu doar a limbajului muzical, ci a întregului arsenal de realizare a unui „produs” artistic. În acest sens, „un alt aspect specific muzicii lui Șostakovici, a cărei sorginte istorică se situează în creația lui H. Berlioz din Franța, în cea a lui G. Mahler și A. Berg din Austria, constă în predilecția creării imaginilor grotești, în demascarea răului prin accentuarea hipertrofiată a aspectelor banale, monstruoase, urâte. /.../ Diferite versiuni ale *scherzo*-ului bivalent, prin care se exprimă, pe de-o parte, efectul „jocului artistic”, iar pe de alta – demascarea reală a purtătorilor răului” [5, p. 143] se regăsesc, printre mai multe creații autohtone menționate de Vladimir Axionov, și în *Cvartetul nr. 1* și *Simfonia nr. 3* semnate de Gheorghe Neaga.

O altă fațetă a revalorificării artelor în a doua jumătate a secolului XX este avangardismul, urmat de neo- și postavangardism. În această perioadă arta țărilor vesteuropene și a SUA era pusă cu toată gratitudinea la dispoziția reprezentanților care au pus bazele unor legități ce contravenau cu cele tradiționale de secole. Despre preluarea acestora în context autohton nu se poate menționa decât ridicarea Cortinei de Fier. „Printre reprezentanții generației vârstnice a compozitorilor, predilecție pentru grafica muzicală demonstrează” [5, p. 165] și Gheorghe Neaga. În ultimele lucrări ale acestuia „predomină expunerea liniară, contrapunerea inventivă a liniilor și a straturilor sonore” [5, p. 165].

În cadrul monografiei sale *Tendințe stilistice în creația componistică din Moldova (muzica instrumentală)*, cercetătorul Vladimir Axionov susține că „evaluarea axiologică a stilului depinde de predilecțiile artistice ale compozitorilor, interpreților și ascultătorilor” [5, p. 170]. În această ordine de idei, „în muzica secolului XX, odată cu orientările monostilistică și monovalentă sub aspectul de gen pe care le putem aprecia drept cazuri rare, predomină fuziunea, înterpătrunderea, sintetizarea diferitelor tendințe stilistice și specii artistice. Nu face excepție nici muzica reprezentanților arealului cultural românesc” [5, p. 174], autorul menționându-l, printre alte nume de compozitori autohtoni, și pe cel al lui Gheorghe Neaga.

„După cum se știe, studierea științifică a oricăror fenomene și procese e imposibilă fără a extrage și sistematiza o informație corespunzătoare. În Republica Moldova până la ora actuală, cu regret, n-a fost scrisă istoria muzicii naționale; în acest domeniu informația generală, care a fost inclusă în enciclopedii, treceri în reviste și culegeri științifice, e perimată în multe privințe” [11, p. 9]. În această ordine de idei, deși studiile inițiate de muzicologul Vladimir Axionov sunt considerate unele fundamentale, se pune problema insuficienței soluționărilor științifice a unor serii de preocupări în domeniul artei muzicale. Iar repertoriul componistic al lui Gheorghe Neaga reprezintă una dintre chestiunile cu caracter interogativ în perimetrul culturii autohtone. Astfel, nu rămâne decât să se porceadă

la continuarea rezolvării pe cale științifică a acesteia, întrucât un studiu exegetic în acest sens ar duce la încununarea cu succes a finisării cercetării unui perimetru de care s-a preocupat și muzicologul, cercetătorul și științificul Vladimir Axionov.

Referințe bibliografice

1. AXIONOV, V. Privire generală asupra evoluției istorice a creației simfonice din Basarabia. In: *Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX* : materialele conferinței. Chișinău, 1993, pp. 41–43.
2. АКСЕНОВ, В. Третья симфония Г. Няги: композиционно-драматургические особенности, трактовка жанра. В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии: вопросы истории и теории*. Кишинев, 1988, pp. 32–44.
3. AXIONOV, V. Contribuții la studierea simfoniei din a doua jumătate a secolului XX. In: *Arta'92*. Chișinău, 1992, pp. 54–66.
4. AXIONOV, V. Evoluția muzicii simfonice basarabene: unele generalizări. In: *Arta'94*. Teatru, muzică, cinematografie. Chișinău, 1994, pp. 13–18.
5. AXIONOV, V. *Tendențe stilistice în creația componistică din Moldova (muzica instrumentală)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
6. AXIONOV, V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova: (istoria în optica contemporaneității). In: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău, 1998, pp. 73–87.
7. AXIONOV, V. Evoluția folclorismului în muzica simfonică din Moldova. In: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău, 1993, pp. 56–60.
8. AXIONOV, V. Utilizarea tradițiilor lăutărești. In: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău, 1993, pp. 60–62.
9. AXIONOV, V. Realizarea folclorului vocal în creațiile simfonice. In: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău, 1993, pp. 63–64.
10. AXIONOV, V. File din istoria modernă a artei muzicale naționale (Republica Moldova). In: *Studii de muzicologie*. Cluj-Napoca, 2012, pp. 70–195.
11. AXIONOV, V. Creația componistică în Moldova (genurile principale și studierea lor). In: *Probleme actuale ale artei naționale*. Chișinău, 1993, pp. 9–14.

O LECȚIE DE ISTORIA MUZICII UNIVERSALE DIN CURSUL LUI V. AXIONOV ÎN PROIECȚIE DIACRONICĂ: ACUM 30 ANI

A MUSIC HISTORY LESSON FROM V. AXIONOV'S COURSE IN DIACRONIC PERSPECTIVE: 30 YEARS AGO

SVETLANA BADRAJAN

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

Articolul dat conține analiza unei lecții de Istoria muzicii universale din cadrul cursului predat de Vladimir Axionov acum 30 de ani. Se evidențiază metodologia expunerii conținutului temei abordate, suportul bibliografic, logica dezvăluirii fiecărui subiect, tratarea sistemică a temei cu reliefarea legăturilor de diferit nivel: idei, concepții, principii, structuri, limbaj, tehnică compozițională etc. în interiorul creației unui compozitor și în raport cu alți compozitori atât din

perioada respectivă, cât și în relație cu alte perioade, curente și tendințe. De asemenea sunt remarcate calitățile pedagogice ale profesorului V. Axionov.

Cuvinte-cheie: istoria muzicii, subiect, tratare, calitatea pedagogică, logica expunerii

The article contains an analysis of a lesson in Universal Music History from the course taught by Vladimir Axionov 30 years ago. It highlights the methodology by which the content is presented, the bibliographic support, the logic of the discourse in each subject, as well as the systemic approach to the topic, including the connections created at different levels — such as ideas, concepts, principles, structures, language, compositional techniques etc. — within the work of one composer and in relation to other composers both during the same period and other periods, currents and trends. On top of that, the article underlines V. Axionov's teaching skills.

Keywords: history of music, topics, approach, teaching qualities, discourse logic

În trecerea noastră prin viață ni se oferă șansa să întâlnim persoane care într-un fel sau altul ne marchează. Important este să conștientizăm, să apreciem efortul celor care se oferă să ne ghideze, cât va fi necesar, dezinteresat, și, de ce nu, să profităm de șansa pe care ne-o oferă destinul în a cunoaște și a comunica cu personalități

Mă număr printre cei ce au avut fericita ocazie să-l aibă pe V. Axionov ca profesor la *Istoria muzicii universale*. Acest fapt nu numai că mi-a oferit cunoștințe profunde, clar structurate pe etape istorice, curente, tendințe muzicale, periodizări, atât cu referire la istoria muzicii, cât și la activitatea de creație a compozitorilor studiați, dar și o bază fundamentală în activitatea mea didactică ulterioară. Acele însemnări pe care le făceam la ore în urma explicațiilor oferite de V. Axionov, expuse într-un limbaj clar, cu o intonație moderat emoțională, fără a dicta și evident cu exemplificări personale la pian ale muzicii respective, au fost sursele de informație și pentru primele lecții la începutul carierei mele pedagogice. Și ulterior, fiind colegi, V. Axionov a rămas pentru mine, fără îndoială și pentru ceilalți profesori, un model de ținută înalt profesionistă, atât didactică, cât și științifică.

Am păstrat până în prezent caietele cu notițe de la orele de *Istoria muzicii universale* predate de V. Axionov, revenind deseori la aceste materiale. Ele cuprind câteva perioade importante din istoria muzicii, începând cu sec. XIX până la mijlocul sec. XX. Actualitatea acestor informații este indiscutabilă, chiar dacă au deja un anumit număr de ani, circa 30.

Un aspect important pe care aș dori să-l subliniez referitor la cursul predat de V. Axionov este tratarea individuală și inedită a fiecărui subiect, fără clișee, repetări, în baza unei metodologii sistemice, prin punerea în valoare a elementelor distincte și definitorii, excluzând lirica și „umplutura” doar să se spună ceva. Totul era clar expus, la obiect, repet – fără a dicta! V. Axionov avea un simți deosebit al grupului de studenți, al timpului, încadrându-se exact în spațiul temporar al lecției. Explica într-un tempo moderat, uniform, ceea ce îți oferea posibilitatea să notezi cu destulă ușurință.

Aprecierea de ”pedagog” pentru V. Axionov nu a fost doar expresia unei profesii, precum ne explică dicționarele: „...specialist în pedagogie; persoană care se ocupă teoretic și practic cu activitatea didactică și educativă”[1, p. 661]. El a fost un pedagog înnăscut, un pedagog talentat, care și-a dezvoltat în permanență talentul său, fiind receptiv la reacțiile și atitudinea auditoriului, la realizările științei muzicale.

Un alt moment important vizează conținutul subiectelor. Fiind un curs de *Istoria muzicii* și nu *Literatură muzicală*, datele biografice ale compozitorilor studiați, evident, erau pe seama noastră, a studenților, adică de la sine înțeles: fiți buni și citați de sine stătător! Unele informații cu caracter biografic erau folosite doar din necesitatea de a dezvălui anumite momente legate de creația compozitorului.

Fiecare subiect predat conținea una sau câteva probleme importante care erau puse în prim plan și care conturau exact imaginea individuală a fiecărui compozitor sau a perioadei, curentului etc. studiat. Pentru a ne convinge, voi da citire subiectelor de la ultimul examen, sem. 6, an III (reamintesc că muzicologii studiau 5 ani):

- *Tendențe fundamentale în dezvoltarea muzicii occidentale, anii 1918–1945¹* (*Основные тенденции развития зарубежной музыки 1918–1945 гг.*);

- *Probleme ale tehnicii de compoziție muzicală în creația lui A. Webern* (*Вопросы техники музыкальной композиции в творчестве А. Веберна*);

- *Combinarea seriei atonale și tonalității în creația lui A. Berg* (*Сочетание атональной серийности и тональности в творчестве А. Берга*);

- *Trăsături expresioniste în cadrul teatrului muzical al lui A. Berg* (*Черты экспрессионизма в музыкальном театре А. Берга*);

- *Tendențe antiromantice în creația lui P. Hindemith* (*Антиромантические тенденции в творчестве П. Хиндемита*);

- *Probleme ale tonalității în teoria și creația compoziție ale lui P. Hindemith. Ludus tonalis* (*Проблемы тональности в теории и композиторском творчестве П. Хиндемита. Ludus tonalis*);

- *Neoclasicismul lui I. Stravinsky. Simfonia Psalmilor* (*Неоклассицизм И. Стравинского. Симфония псалмов*);

- *Istorie și contemporaneitate în cadrul teatrului muzical al lui I. Stravinsky, anii 20–40. Regele Oedip* (*История и современность в музыкальном театре И. Стравинского 20–40гг. Царь Эдип*);

- *Schimbarea viziunii în tratarea ciclului sonato-simfonic în muzica instrumentală a lui I. Stravinsky de la Octet la simfonia în 3 mișcări* (*Меняющееся отношение к сонатно-симфоническому циклу в инструментальной музыке И. Стравинского от «Октета» до Симфонии в 3-х движениях*);

- *Brecht și muzica. Principiile teatrului convențional* (*Бrecht и музыка. Принципы условного театра*);

- *Muzica instrumentală a lui B. Bartok* (*Инструментальная музыка Б. Бартока*), etc.

După cum se observă, subiectele sunt clar conturate și reflectă una din informațiile fundamentale pe care trebuie să le rețină, să le cunoască fundamental un student de la muzicologie. Fiecare subiect conține o problemă și nu doar o descriere generală, ceea ce cere de la student o gândire analitică și o logică în expunerea subiectului, cunoștințe profunde și orientare în problemele caracteristice diferitor perioade ale istoriei muzicii.

¹ Traducerea autorului

Un alt exemplu care confirmă cele relatate anterior poate servi conținutul unei teme, predată pe parcursul a câtorva ore, cum ar fi personalitatea și creația lui R. Wagner. Alegerea este aleatorie, dar relevantă. Ca și orice altă temă legată de activitatea și creația unui compozitor, primul punct din temă este bibliografia de referință. În cazul dat sunt circa 30 de titluri – articole, monografii. Voi numi doar câțiva autori ca să vă convingeți de varietatea viziunilor, dar, evident, și cunoștințele, indiscutabil vaste ale profesorului – Vieru, Levik, Tomas Mann, Liszt, Ceaikovski, Stasov, Losev, Berkov, Kurth, Solertinski, Ordjonikidze, ș.a.

După lista bibliografică, urmează expunerea primului subiect din temă, și aici remarc, încă o dată, atitudinea selectivă față de conținutul fiecărei teme și relevarea reperelor fundamentale. În cazul studierii creației lui R. Wagner, evident primul subiect din temă nu a putut să fie altul decât *Teoria dramei muzicale*. Acest subiect este dezvoltat în ascendență, delimitându-se clar, sub formă de teze fiecare aspect. De la explicarea noțiunii în sine până la caracterizarea detaliată a fenomenului.

Următorul subiect este consacrat *Viziunilor despre lume și societate ale lui R. Wagner*, un subiect absolut necesar pentru a înțelege creația compozitorului. După acesta, urma un subiect caracteristic tratării oricărui compozitor studiat și anume: *Periodizarea creației*. În sfârșit se trecea la analiza propriu zisă a creațiilor, dar nu aleatoric, ci sistematic, având ca bază cele trei subiecte expuse anterior: *Teoria dramei muzicale*, *Periodizarea creației și Viziunile despre lume și societate ale compozitorului*. S-ar părea că după analiza creațiilor muzicale, tema consacrată lui R. Wagner ar fi trebuit să se considere epuizată. Nu, nu este așa. Ultimul subiect este la fel de important în dezvoltarea personalității lui R. Wagner și anume: *Opinia compozitorilor și criticilor despre R. Wagner*. Acest exemplu este o dovadă evidentă a atitudinii serioase, profunde față de obiect, temă, dar și față de studenți, pe care îi trata cu respect, de la egal la egal, fie nemijlocit la ore, fie în timpul susținerii examenului de la finele cursului.

La fel erau predați și ceilalți compozitori, punându-se în prim plan elemente distincte, reprezentative pentru fiecare dintre ei, spre exemplu la J. Brahms – clasicismul și caracterul cameral al simfoniilor, la A. Bruckner – sursele ideatice ale creației, etc., dar neapărat caracterizând creația fiecărui compozitor, Vladimir Axionov făcea trimiteri și legături stilistice, de conținut sau tehnică compozițională cu creația altor compozitori, atât premergători cât și care urmau.

Anume o astfel de tratare a temelor din cadrul cursului *Istoria muzicii universale* a stat și la baza formării mele ca muzicolog și pedagog. Am preluat tezele fundamentale, păstrând, în mare parte, ordinea expunerii lor în cadrul fiecărei teme, dezvoltându-le și adaptându-le, după necesitate, realizărilor muzicologiei contemporane.

Spre exemplu, dacă tot m-am referit la R. Wagner, am completat subiectul consacrat relației, influenței compozitorului asupra muzicienilor care au activat în deceniul al optulea al sec. XIX, dar și asupra generațiilor viitoare – precum Richard Strauss, Gustav Mahler, Alban Berg, într-un anumit fel chiar și asupra lui Claude Debussy. Pictori importanți ca Degas, Cezanne au devenit wagnerieni, Redon și Fantin-Latour au pictat pânze inspirate din operele lui Wagner, „Mallarmé și Baudelaire se numărau printre

susținătorii lui entuziaști, acesta din urmă a spus că, în muzică, Wagner era echivalentul lui Delacroix în pictură” [2, p. 274] etc.

În concluzie, susțin cu toată certitudinea, că metoda de predare folosită de V. Axionov este o metodă de sistem, ce implică o cantitate apreciabilă de informație bine structurată, expusă clar și logic, fiind ușor înțeleasă și însușită, susținută de un talent pedagogic, mereu în mișcare și căutare de soluții moderne în expunerea subiectelor. Evident, totul ceea ce prezintă valoare inițial, rămâne valoare pentru totdeauna. Valoare a fost și va fi profesorul, muzicologul, cercetătorul Vladimir Axionov, important să știm să apreciem acest lucru și să-l valorificăm creativ.

Referințe bibliografice

1. Pedagog. In: *Dicționar enciclopedic*. Chișinău, 2001, p. 661.
2. SCHONBER, H. In: *Viețile marilor compozitori*. București, 1997, p. 274.

ON WAGNER AND SUBSTITUTE REPRISSES... HOMAGE TO VLADIMIR AXIONOV — A LECTURER OF THE HISTORY OF WESTERN MUSIC¹

DESPRE WAGNER ȘI REPRIZELE FALSE...
OMAGIU PROFESORULUI DE ISTORIA MUZICII OCCIDENTALE —
VLADIMIR AXIONOV

BELLA BROVER-LUBOVSKY,
Professor, Jerusalem Academy of Music and Dance
Senior Research Associate, Hebrew University, Jerusalem

The essay recollects personal experience of the author as one of the former students of Vladimir Axionov's course "History of Romantic Music". Axionov's style of lecturing and his understanding of the discipline are exemplified by his rendition of Siegfried's Trauermarch from Richard Wagner's Der Götterdämmerung. It discusses Axionov's personal magnetism in combination with his robust knowledge, overwhelming erudition, eloquence and rhetorical talent. The author addresses such prominent merits of Axionov as a lecturer as his pursuing the authenticity and precision in enunciation of musical and verbal text; historicism and an emphasis on social, cultural and aesthetic issues; the ideological aspect of his discussion; openness and professional integrity; and consideration of moral dilemmas and "forbidden" themes. Axionov's "style of music history pedagogy" is thus viewed as one that endeavored to add new dimensions to the discipline's profile.

Keywords: Richard Wagner, "Der Götterdämmerung", music history pedagogy, new musicology, music and ideology, politics

Acest eseu reflectă experiența personală a autoarei, una din fostele studente ale lui Vladimir Axionov la cursul de Istorie a muzicii romantice. Stilul de predare al profesorului V. Axionov și înțelegerea disciplinei sunt exemplificate prin intermediul analizei Marșului funebru al lui Siegfried din "Der Götterdämmerung" de Richard Wagner. Articolul face referință la

¹ Here we follow closely the author's principle of presenting the bibliographical referents

trăsăturile carismatice ale lui V. Axionov, la cunoștințele sale profunde, la erudiția coplesitoare, la elocvența și la talentul său retoric. Autoarea remarcă meritele proeminente ale lui V. Axionov în calitatea sa de pedagog; relevă talentul de a evidenția autenticitatea și precizia atât a enunțului musical cât și a textului literar. Profesorul V. Axionov este apreciat pentru istorismul gândirii sale, pentru dexteritatea de a pune accent pe probleme sociale, culturale și estetice, pentru sinceritatea și integritatea sa, pentru abilitatea de a aborda dileme morale și teme "interzise". Astfel, stilul pedagogiei istoriei muzicii al profesorului Axionov este apreciat ca unul care aduce noi dimensiuni profilului disciplinei.

Cuvinte-cheie: Richard Wagner, "Der Götterdämmerung", predarea istoriei muzicii, muzicologia nouă, muzică și ideologie, politică

...An aggravating exclamation of the Fate motive (Schicksalskunde Motiv) in the low winds accompanies the heavenly sweet replica "Brünnhilde greets me there! ("Brünnhild' bietet mir Gruss!")". Mysterious tremolo triplets and roaring chromatic scales of the Death motive (Todesmotiv) ... Siegfried recollects his awakening of Brünnhilde and dies [1]. Expressive ascending yell of four tubes falls down by doomed diminished fifths back to the low G. *Tremolo* in the low strings — growing tension — and the entire orchestra bursts into the appalling *c-moll* tonic chord repetitions that alternate with rumbling passages. Siegfried's Funeral March forms the interlude between the penultimate and closing scenes of Wagner's *Der Götterdämmerung* (1874); its music recapitulates many of the themes associated with Siegfried and his family (Wälsungen).

Pathetic choir of Wagnerian tubes and trombones accompanies this tragically exalted procession from the forest back to the Gibichung castle where Brünnhilde is preparing to Siegfried's burial and to the immolation ceremony. She issues orders for a huge funeral pyre to be assembled by Rhein, and tells the Rhein maidens (Rheintöchter) to take the Ring once fire has cleansed it of its curse. The fire flares up, and the hall of the Gibichungs collapses; Rhein overflows its banks, and the Rhein maidens swim in to claim the Ring. Flames flare up in Walhall, where the gods are consumed in the flames. Siegfried's death thus symbolizes the total demolishing of the existing world order...

Without throwing a glance on a keyboard, Vladimir Axionov pathetically plays Siegfried's Funeral Music, simultaneously commenting on its musical structure and the motives semantics. The disastrous collapse of civilization, pathos of the Nibelung mythology penetrates hearts and minds, and generations of students leave the classroom persuaded Wagnerians. In my student years, mythos of Axionov teaching Wagner was one of the favorite themes for the students' outdoor informal discussions. This remains my own strong experience from Axionov' lectures on nineteenth-century "foreign" music, as this course oddly had been entitled in the musicological curriculum during the Soviet period.

Richard Wagner, this volcanically controversial figure in the history of Western culture, was one of Axionov's favorite composers, and he had a special talent to inculcate this Wagneromania in his students. Although he succeeded to endow importance and relevance to any subject he taught (starting from individual composers to general stylistic trends and notions), Wagner was the domain where he emanated special academic, pedagogical and personal magnetism. Axionov's manner of lecturing on Wagner will

help us to recollect his pedagogical method and his personal understanding of the discipline.

Vladimir Axionov was an outstanding and charismatic lecture with robust knowledge, overwhelming erudition, eloquence and rhetorical talent. He declaimed his lectures from written conspectus, elaborating this plan with characteristic enunciation and gesticulation. Neck breaking pace of his declamation notwithstanding, the students usually painstakingly summarized every statement, afterwards ‘recuperating’ after such exhausting tachygraphy sessions. Axionov used to lecture playing themes and motives on the piano and creating a true counterpoint of musical illustration with verbal communication. In an age when long play gramophone recordings were the only way to provide musical demonstration to the textual material, such illustrations were especially effective.

The Music History courses were the only ‘lacuna’ in the entire curriculum where extra-musical subjects could be widely addressed, and where any composition could be considered in its multifarious non-textual facets, beyond purely textual descriptions and analytical discussions of its structure, tonality, harmony, syntax, orchestration and other parameters. Thus the astonishing musical beauty and logic of contrapuntal combinations and linear concatenation of the motives in *Der Ring des Nibelungen* served just a basis for addressing the profound aesthetical and ideological issues. Axionov’s lectures took us far away from a traditional view of Western art music as an assemblage of works and composers isolated from their contexts. They leaned on the premise that Western music has its immanent history, regulated by political and social processes, economic, theological, cultural developments and personal circumstances. Axionov preached that all these factors were of primary importance in any approach to musical composition; they affected technical characteristics of any style and practice even more than autonomous rules, laws and strategies of musical language did [2].

Of course, in the “epoch of mature socialism” these historical aspects could be addressed in quite a limited form: any profound analysis of the structure, content and social function of religious texts proved inappropriate; genuine theories of aesthetical and cultural movements were perverted; many important arguments were deliberately faked in order to support the official doctrine. In addition, the ideological obstacles unable to operate such an important component of historical research as source studies and an authentic morphological analysis. While American and European models of musicology lean on a free access to historical elements of research, this field as it was cultivated in the USSR in the 1970–80s, was deprived from the so-called work *in situ*: in world libraries and archives. Notwithstanding these deficiencies, conceivable in given political-ideological circumstances, Vladimir Axionov always emphasized, that in his approach the historical facets are of primary importance. Some of these principles, as mirrored by his teaching Trauermarch from *Der Götterdämmerung*, are exposed below:

1. Authenticity. Axionov pedantically pronounced names of European cities, aesthetical movements, personal names and professional terms in their authentic enunciation: Mannheim, Bayreuth, Leipzig, Weimar, *Verklärte Nacht*, *Sprechgesang*, *Leitmotiv*, *Stabrheim*, *Neue Zeitschrift für Musik*, etc.

In those years, the entire doctrine of the Humanities did not embrace foreign languages proficiency, and the erratic pronunciation of foreign words was common. In Russian-language sources, the unauthentic spelling and – accordingly – enunciation, were generally accepted in official textbooks and academic literature, as well as on professional meetings. It appears that the erratic pronunciation of foreign names has been preserved until nowadays, as could be exemplified by some diphthongs marked in the following excerpts from one of the recent sources on Wagner:

Под влиянием своего отчима, актера Людвиг Гейера, Вагнер получил образование в лейпцигской школе Святого Фомы... Что касается влияний различных философов, которые испытал Вагнер, то здесь традиционно называют Фейербаха.... Использование лейтмотивной системы в операх после Вагнера стало тривиальным и всеобщим. ... На западе центром культа Вагнера стала так называемая веймарская школа, сложившаяся вокруг Ф. Листа в Веймаре...etc. [3].

This general situation notwithstanding, Axionov obstinately emphasized the correct pronunciation (Маннхайм, Ляйпцих, Ваймар, Нюрнбергские майстерзингеры, etc.) so that it was his version that sounded erratic; over and over again, he kept meticulously correcting the students who obstinately used the official enunciation.

2. Historicism. Vladimir Axionov's preached an approach to Music as a part of social history; this breadth of scope most attracted the students. His vision of musicology enabled to embrace music not just as a fixed text but as a human activity. His historicism, based on the cultivation of broad cultural theories, emphasized the importance of economic, political and social factors that preconditioned the creation of music masterpieces in their final state.

In studying *Der Ring des Nibelungen*, for example, such an approach exposed for the students the economic and administrative conditions of Wagner's employment, architectural details of the Festspielhaus construction, expenses of his dramatic productions and many additional notions ostensibly unrelated to music. Axionov emphasized a relevance of any secondary details, such as Wagner's meticulous stage design description in his scores, as is demonstrated by his remarks that accompany the Siegfried's Trauermarch:

The moon breaks through the clouds and lights up the solemn funeral procession more and more brightly as it reaches the height. Mists have arisen from the Rhine and gradually fill the whole stage where the funeral procession has become invisible: they come quite to the front, so that the whole stage remains hidden during the musical interlude. The mists divide again, until at length the hall of the Gibichungs appear...[4].

It is worth noting that in the 1980s, Western musicology experienced stormy debate around the discipline's future: it was a period of a reaction against positivistic side of musicology and its academic spectrum within the humanities. The main track of this dispute was challenging any orthodoxy in applying traditional methods of positivism and formal analysis and redirecting the discipline in favor of criticism and the application of critical theory to the study of music. The "new musicology"—the designation used for this approach—questioned above all the notion of musical autonomy, considering music

from various cultural perspectives, such as social life and politics, gender and sexuality, race and religion. Coupled with general trends in the humanities, this self-examination led to the challenging of traditional assumptions and the opening of new fields in research by relying upon interdisciplinary perspectives. The musicology's greatest value became "to make its impact felt outside its own domains" as a means to communicate outside the traditional vehicles of academic publication [5].

The Axionov's "style of musicology" that endeavored to add new dimensions to the discipline's profile, thus mirrored the general paradigmatic shift within the discipline.

3. An informal fallacy of historical determinism was basically alien to Axionov's pedagogical and academic method. He avoided statements and conclusions that evaluate given musical composition as a harbinger of any future stylistic developments, events or trends. In their stead, Axionov tended to explore musical phenomenon in its "real time" span, taking the impacts from the past but renouncing to treat it as a precursor of the future.

This important quality should not be taken for granted; the mainstream was a mode of historical analysis in which present-day ideas and cultural artifacts are projected into the past. Various historical misconceptions of determinism permeated academic discourse and were encouraged by the official doctrine that championed the progress as an engine of any developments in art and culture [6]. Axionov renounced to employ the historical priority' consideration that proves itself in social history and natural sciences but is irrelevant in the history of human culture.

4. Ideological volume: Wagner's mythology in *Der Ring* was perceived as a microcosm of his vision of Western civilization — with its rise, evolvment and decay. The Wagnerian pessimism and obscurity inflamed imagination and thought of contemporaneous historians and philosophers, starting from Friedrich Nietzsche onwards. In the wake of *Der Götterdämmerung*, concepts of historical pessimism became especially prominent in the post-World War Europe, forming the core doctrines of Oswald Spengler, Oskar Kokoschka, Martin Hiedegger, Thomas Mann, Ludwig Wittgenstein and other authors in the twentieth century. Cultural philosopher Ernst Cassirer delineated this trend in the following way: "At this time many, if not most of us, had realized that something was rotten in the state of our highly prized Western civilization" [7].

Axionov extensively explained both Wagner's role in instigating the eschatological theories, and his unique way of deploying these ideas through the art music medium [8]. In particular, he emphasized the Wagnerian idea of the twilight of civilization as the main source of inspiration for Oswald Spengler's concept as deployed in *The Decline of the West (Der Untergang des Abendlandes)* [9].

Axionov's fascinating manner of demonstrating how Wagner communicated his eschatological ideas through music was especially persuasive. He elegantly systematized Wagner's referential web of leitmotifs, enjoying their marvelous semantic complexities. Axionov proved how various combinations, concatenations and transformations of the

leitmotifs changed their initial semantic or, on the contrary, revealed their innate meaning. For example, his elegant presentation of the combination of the Love Declining (Entsagungs) Motive with the Twilight of the Gods (*Götterdämmerung Motiv*) in a coherent syntactic and semantic unit eloquently pairs a cause matter with the consequence and result. Additional illustration of Wagnerian leitmotive rhetoric as demonstrated by Axionov is an obscure Curse of the Ring (Fluch) motive that encloses the Trauermarch and underlines the true reason of the tragedy.

5. Openness and professional integrity. He did not avoid to touch forbidden themes, such as the discussion of erotic, sexual, or racial implications of the Nibelungs discourse, since it proved relevant to contemplating music. Axionov always found the golden mean between hypocrisy and platitude in accessing such issues, which are unescapable in any discussion of the *Ring* and are crucial for understanding the entire concept.

6. Ethical implications. Axionov interpreted the Trauermarch' overall composition as a freely treated sonata with two similar cycles of narrative and metaphor: the opening cycle recollects the tragic history of the first generation of Wotan's children (die Wälsungen). Concatenation of motives narrates the relationships and tragic fate of Siegmund and his "sister-bride" Sieglinde. Its main *c-moll* theme — a solemn synthesis of funeral march and chorale, performed by the quadruple orchestra with heavy brass, symbolizes a death of Siegfried and his parents. Then follow a transitional section based on a contrapuntal combination of motives: Sieglinde's sympathy and compassion to injured Siegfried (Mitleid-Motiv) — with the painful Grief motive (Wälsungen weh-Motiv), leading to an emergence at their pinnacle of the wonderfully lyrical Love-theme (Liebes-Motiv). Thus, the group of motives associated with the tragic destiny and love of the first generation of Wotan's earthly children forms an exposition of this sonata.

The following cycle — that can be interpreted a new episode in the Development — recalls the heroic motives of a sword Nothung (Schwert-motiv) and Siegfried as a hero-redeemer. These powerful motives, performed by the full orchestra, form a climax of this music. The recapitulation recollects the motive of Siegfried's hunting horn and the marvelous Brünnhilde Love-theme. The piercing fanfare sound of the Curse of the Ring motive in the coda of this metaphorical sonata (which is actually the beginning of the Brünnhilde immolation scene, Act 3 Scene 3) protrudes the full orchestral texture and terminates on a *c-moll* chord, thus creating a convincing tonal unity of the entire piece.

It appears that Axionov based his statement on Wagner's signature formal and dramatic procedure of "substitute reprises" — a method of creating semantic semblance by using non-literal repetitions of themes and motives. Tragic and heroic motives, identified with different protagonists and dramatic situations (Siegmond in the opening cycle — Siegfried the Hero-Redeemer — and Siegfried the Hunter in the proceeding cycles) create a semantic semblance based on their musical characteristic and dramatic function: all these motives are based on a topical characteristics of march, choral, heroic

fanfare, and their synthesis. Lyrical themes, respectively, share common properties — refined melodic line, strident chromaticism with falling diminished intervals, characteristic orchestration by the expanded wood winds group (three oboes and Corno inglese as a solo instrument; three fagots and a bass-fagot, clarinets with a bass clarinet), with an accompaniment by the strings and six harps.

The “substitute reprise” theory is originated from Alfred Lorenz’s major work *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*; it explains the mechanism of the through-composed scenes in Wagner’s musical dramas (Gesamtkunstwerken) [10]. Lorenz presented this composer’s structural concept as internally articulated by recurring forms such as Bar and Bogen, traditional in the German national repertoires of Minnesang and Meistersang, where the structural principles are based on likeness — but not necessarily literal repetition — of poetic and musical statements [11].

Analysing the Funeral March today, such a structural interpretation of this stunning piece seems quite constrained and hardly supported by tonal structure (*Es-dur* tonality of the entire “recapitulation” cycle deviates from tonal logic of the sonata) and additional formal procedures. At the same time, I choose to opine that Axionov was using the sonata definition in order to emphasize its rhetorical and semantic characteristics as a tool for comprehending the Wagner’s concept.

Given the controversy over Wagner’s own paternity and his lifelong over-occupation with this question, such an interpretation gains additional dimensions. Only in the tetralogy itself (not to mention other works), a moral aspect of genetic identification is elaborated in long and conceptually crucial scenes, such as Siegmund and Sieglinde’s Love scene in *Die Walküre* Act I Scenes 4–5, Wotan and Brünnhilde dialogue from the same work, Siegfried’s conversation with Mime in *Siegfried* (Act I Scene 3). Application of the substitute reprise’ theory to the Funeral March enables to bind together the tragic history of different generations of the Wotan’s progenies (Die Wälsungen) —a facet crucial for the entire concept.

Additional dimension of the conceptual integrity that Axionov used to address was the musical-cultural tradition of the Trauermarch itself. In this context, the music of a solemn procession with Siegfried’ corpse is conceived as a chain in the romantic tradition of funeral music, starting from François Joseph Gossec and Beethoven, and proceeding to Bruckner and Tchaikovsky. Axionov emphasized this line, eloquently illustrating all these pieces on the piano.

7. Moral dilemmas: Siegfried’s Funeral Music was the chief anthem of Nazi mourning during the Third Reich. Although there seems to be no documentation to support claims that his music was played at concentration camps, there is evidence that this precise piece was used in Dachau in 1933-34 in order to ‘reeducate’ political prisoners by exposure to national music. According to Albert Speer, German architect and Minister of Armaments and War Production for the Third Reich, this excerpt was a part of the Berlin Philharmonic Orchestra’s last performance before their evacuation from Berlin at the end of World War II [12]. Apart from being performed at various funeral ceremonies of the Reich, this music was used to accompany various mourning ceremonies, including

the Lenin funeral, twenty years earlier. Fervent aesthetic and political battles that have never ceased to rage around Wagner and his political views, spanned over his music in general and Siegfried Funeral March specifically, and provoked such a teeming variety of interpretations, from one end of the ideological spectrum to another [13]. Axionov addressed these issues in his typical restrained manner.

These was the pedagogical output following teaching one of the most stunning and controversial specimens in West-European music; an academic experience supported by the mesmerizing personality and thought-provoking lectures of Vladimir Axionov.

References

1. RICHARD WAGNER. *Götterdämmerung*. In: *Sämtliche Werke* (Mainz, Hartmut Fladt, 1982-). vol. 13/III, pp. 467–483.
2. LEONARD B. MEYER: *Style and Music: Theory, History, and Ideology* (Chicago: 1989).
3. An entry on Richard Wagner, <https://ru.wikipedia.org/wiki/Wagner>, accessed March 16, 2014.
4. Wagner's remark in the score, pp. 467–469.
5. On this dispute, see JOSEPH KERMAN: *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge, MA, 1985); FRANK L. HARRISON, MANTLE HOOD, CLAUDE V. PALISCA: *Musicology* (Englewood Cliffs, 1963); D. KERN HOLOMAN and CLAUDE V. PALISCA, eds.: *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities* (New York, 1982); LAURENCE KRAMER: *The Musicology of the Future In: Repercussions 1* (1992): 1–18; *Music as Cultural Practice* (Berkeley, 1993); *Music Criticism and the Postmodernist Turn*: in *Contrary Motion* with Gary Tomlinson, *Current Musicology*, III (1993), 25–35; G. TOMLINSON: *Musical Pasts and Postmodern Musicologies: a Response to Lawrence Kramer*, *Current Musicology* 53 (1993), 18–24; RICHARD TARUSKIN: *The Oxford History of Western Music*, 6 vols. (New York: Oxford University Press, 2005); JANN PASLER: *Writing through Music: Essays on Music, Culture, and Politics* (New York, 2008).
6. DAVID HACKETT FISCHER: *Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought* (New York, 1970): 209–13; LEO TREITLER: "The Present as History", *Perspectives of New Music* 7/2 (Spring, 1969): 1-58; "History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony", *19th-Century Music* 3/3 (Mar., 1980): 193-210; "On Historical Criticism", *Musical Quarterly* 53 (1967): 188–205; 'Gender and Other Dualities of Music History', *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. Ruth A. Solie (Berkeley, 1993): 23–45; *Music and the Historical Imagination* (Cambridge, MA, 1989).
7. ERNST CASSIRER: *The Myth of the State* (Chelsea, MI: 1946, 1974): 289.
8. ROGER HOLLINRAKE: *Nietzsche, Wagner and the Philosophy of Pessimism* (London, 1982); BRYAN MAGEE: *The Philosophy of Schopenhauer* (Oxford, 1983); L. J. Rather: *Reading Wagner: a Study in the History of Ideas* (Baton Rouge, LA, 1990)
9. OSWALD SPENGLER: *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*; vol.1: *Gestalt und Wirklichkeit* (Vienna: Braumüller, 1918); vol. 2: *Welthistorische Perspektiven* (München: Beck, 1922), English abridged ed. As Helmut Werner: *The Decline of the West: Outlines of a Morphology of World History* (trans. F. Atkinson). See also ЛЮБОВ А.Ф.: "Проблема Р. Вагнера в прошлом и настоящем", in:

Вопросы эстетики (Moscow, 1968); “Философский комментарий к драмам Р. Вагнера”, in: *Форма — стиль — выражение* (Moscow, 1995); L. J. RATHER: *The Dream of Self-Destruction: Wagner’s ‘Ring’ and the Modern World* (Baton Rouge, LA, 1981); Warren Darcy: “‘Alles was ist, endet!’ Erda’s Prophecy of World Destruction”, in: *Bayreuther Festspiele: Programmheft II. Das Rheingold* (Bayreuth, 1988), 67–92.

10. ALFRED LORENZ: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, vol. 1: *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen* (Berlin, 1924). See modern interpretations of this theory in STEPHEN MCCLATCHIE: *Analyzing Wagner’s Operas: Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology* (Rochester, 1998); WALTER SERAUKY: ‘Die Todesverkündigungsszene in Richard Wagners “Walküre” als musikalisch-geistige Achse des Werkes’, *Musikforschung* 12 (1959): 143–51; ROBERT DONINGTON: *Wagner’s ‘Ring’ and its Symbols: the Music and the Myth* (London, 1963, ³1974); Robert Bailey: ‘Wagner’s Musical Sketches for “Siegfrieds Tod”’, *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk* (Princeton, 1968), 459–94.

11. CARL DAHLHAUS: “Formprinzipien in Wagners “Ring des Nibelungen””, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper*, ed. H. Becker (Regensburg, 1969): 95–129; ed.: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk* (Regensburg, 1970); R. VAN DER LEK: ‘Zum Begriff Übergang und zu seiner Anwendung durch Alfred Lorenz auf die Musik von Wagners Ring’, *Musikforschung* 35 (1982), 129–47.

12. ALBERT SPEER, *Inside the Third Reich* (New York: Simon & Schuster, 1997): 359.

13. JOHN DEATHRIDGE, *Wagner Beyond Good and Evil* (Berkeley, 2008); RICHARD J. EVANS, *The Coming of the Third Reich* (London, 2004); *The Third Reich in Power, 1933-1939* (The Penguin Press: 2005); JOHN ECKHARDT, *La musique dans la système concentrationnaire nazi*, in *Le troisième Reich et la Musique*, ed. Pascal Huynh (Paris. 2004); PAUL LAWRENCE ROSE, *Wagner: Race and Revolution* (Yale University Press, 1992); MARC A. WEINER: *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination* (Lincoln: 1998); J. KATZ: *Richard Wagner: Vorbote des Antisemitismus* (Königstein, 1985; Eng. trans., 1986, as *The Darker Side of Genius*); Na’ama Sheffi: *The Ring of Myths: The Israelis, Wagner, and the Nazis*, in Hebrew (Kineret, 1999).

II: PRECURSORI

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ: ЛИДИЯ АЛЕКСАНДРОВНА АКСЕНОВА¹

PAGINI DIN ISTORIA MUZICOLOGIEI NAȚIONALE:
LIDIA AXIONOVA

PAGES FROM THE HISTORY OF NATIONAL MUSICOLOGY:
LIDIA AXIONOVA

ТАТЬЯНА БЕРЕЗОВИКОВА,

и. о. профессора, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Статья посвящена Л. А. Аксеновой — музыковеду, фольклористу, педагогу, Заслуженному деятелю искусств Молдовы. Проследившая основные вехи ее жизненного пути, автор освещает некоторые страницы истории семьи Яковлевых-Аксеновых, характеризует черты личности Л. Аксеновой, очерчивает результаты ее научных изысканий.

Ключевые слова: *Лидия Александровна Аксенова, Александр Васильевич Яковлев, Вячеслав Николаевич Аксенов, Кишиневская государственная консерватория, музыковедение, фольклористика, история музыки, Гавриил Музическу, Константин Златов, Константин Романов*

Articolul relevă informații despre activitatea Lidiei Axionova — muzicolog, folclorist, pedagog, Maestru Emerit al Artelor din Republica Moldova. Urmărind etapele principale ale vieții L. Axionova, autoarea elucidează unele pagini din istoria familiei Iacovlev-Axionov, caracterizează calitățile personale ale L. Axionova, trasează rezultatele activității ei științifice.

Cuvinte-cheie: *Lidia Axionova, Alexandru Iacovlev, Veaceslav Axionov, Conservatorul de stat din Chișinău, muzicologie, folcloristică, istoria muzicii, Gavriil Musicescu, Constantin Zlatov, Constantin Romanov*

The article is dedicated to Lidia Axionova — musicologist, folklorist, educator, Honoured Master in Arts from the Republic of Moldova. Observing the main stages of L. Axionova's life, the author elucidates some pages from the history of the Iacovlev-Axionov family, characterizes L. Axionova's personal qualities, outlines the results of her scientific activity.

Keywords: *Lidia Axionova, Alexandru Iacovlev, Veaceslav Axionov, the State Conservatory from Chișinău, musicology, study of folklore, history of music, Gavriil Musicescu, Constantin Zlatov, Constantin Romanov*

Думая о выдающемся представителе молдавской культуры Владимире Вячеславовиче Аксенове, нельзя не вспомнить о его семье и, прежде всего о

¹ Данная публикация является переработанным (дополненным и осовремененным) вариантом статьи, которая появилась два десятилетия назад в сборнике *Вехи памяти*, сегодня мало кому известном [1]. В работе, помимо личных воспоминаний членов семьи Аксеновых и автора этих строк, использованы материалы состоявшейся в 1996 г. мемориальной встречи, посвященной 80-летию со дня рождения Л. Аксеновой: выступления бывшего ректора Института искусств А. Сулова, коллег-композиторов В. Загорского, Н. Киосы, В. Ротару, музыковедов Г. Чайковского-Мерешану, И. Милутиной, Э. Абрамовой, Е. Мироненко.

матери — Лидии Александровне Аксеновой, в девичестве Яковлевой, которая сыграла основополагающую роль в становлении сына как личности и музыканта, в выборе им вектора жизненного пути.

Во все времена существуют люди, не ищущие громкой популярности, не стремящиеся увековечить свой след в истории, но реально творящие ее, честно и самоотверженно выполняя свое жизненное предназначение. Их истинная значимость не муссируется при жизни, ибо все, что они делают, совершенно естественно и как бы само собой разумеется. И лишь по прошествии лет после окончания их земного пути высвечиваются истинное достоинство и ценность содеянного ими — теми, кто своим повседневным трудом проторял пути для будущих поколений... К таким людям с полным правом можно отнести Л. А. Аксенову.

Многое, что отличало Лидию Александровну как человека, было заложено в ней с детства. Семейная атмосфера, в которой протекали ее юные годы, была проникнута любовью к искусству, преданным отношением к профессии музыканта.

Отец Л. Аксеновой, Александр Васильевич Яковлев (1881–1969), был человеком незаурядным, многосторонне одаренным, высокообразованным и чрезвычайно деятельным. Он внес весомый вклад в развитие музыкальной культуры Бессарабии. На протяжении многих лет руководил различными хорами (церковными, гимназическими, в советское время — хором Радиокomiteта), параллельно преподавал музыкально-теоретические дисциплины в гимназиях, духовной семинарии и музыкальных учебных заведениях Кишинева, Измаила и Оргеева. Приехав из России в Бессарабию в 1914 г., он, между прочим, освоил румынский язык настолько, что в 30-е годы смог преподавать в кишиневской консерватории *Unirea*, куда можно было поступить, только выдержав жесточайший экзамен на знание языка.

Привлекало А. Яковлева и сочинение музыки: в семейном архиве Аксеновых сохранились его хоровые и вокальные произведения как духовного, так и светского содержания (литургия, псалом, песни, романсы, обработки народных мелодий). А. Яковлев отличался не только музыкальной одаренностью: он был прекрасным столяром, настоящим мастеровым, а кроме того — обладал талантом живописца, о чем свидетельствует его участие в художественном оформлении культовых зданий (в частности, Гырбовецкого монастыря).

В музыке главным призванием Александра Васильевича было хоровое искусство. Будучи выпускником Московского синодального училища, учеником и последователем таких выдающихся представителей русской хоровой музыки как В. Орлов, С. Смоленский, А. Кастальский, он, естественно, наиболее тесно был связан с церковным хоровым пением. Но круг его интересов не ограничивался культовой музыкой: известно, например, что возглавлявшийся им хор Александро-

Невского братства¹ исполнял много произведений классического светского репертуара, участвовал в публичных концертах, конкурсах и даже озвучивал немые кинофильмы.

Широта музыкальных привязанностей А. Яковлева передалась и Лидии Александровне. В детстве и ранней юности она пела в хоре, которым руководил отец, а также осваивала виолончель, обучаясь в консерватории *Unirea*. Дальнейшее образование получила в Ясской академии музыки и драматического искусства им. Дж. Энеску, которую окончила как музыковед. Как следует из записей в дипломе, среди ее наставников были Г. Теодореску, А. Зирра, Г. Гэлинеску, Г. Джорджеску, Д. Рудяну².

В музыкознании Л. Аксенова избрала для себя ту область, которая связана с народным творчеством. «Она была первой, кто поднял проблемы национального фольклора на подлинно научную высоту — отмечал Г. Чайковский-Мерешану. — По ее инициативе в консерватории была организована кафедра фольклора».

Постижение избранного предмета Лидия Александровна начала с азов, записывая и расшифровывая образцы народного музыкального творчества родного края. Многие мелодии, хранящиеся и ныне в фондах кабинета фольклора Академии музыки, записаны лично Л. Аксеновой. Впоследствии они составили основу изданного ею в 1958 г. первого в Молдове монографического труда о народной песне [3], переросшего со временем в диссертационное исследование. Защитив его в 1962 г., Лидия Александровна стала первой в республике женщиной, удостоенной ученой степени кандидата искусствоведения.

Л. Аксенова была первооткрывательницей не только в фольклористике. Ей принадлежит первенство в разработке многих аспектов истории профессиональной музыки Молдовы. Трудно себе представить национальное музыкознание без ее обобщающих очерков, опубликованных в фундаментальном многотомном труде *История музыки народов СССР* [4], в монографическом сборнике *Музыкальная культура Молдавской ССР* [5], в энциклопедических изданиях — таких, как *Музыкальная энциклопедия*, *Молдавская советская энциклопедия* и др. По словам бывшего ректора Института искусств им. Г. Музическу А. Сулова, «Лидия Александровна была беззаветно предана краю, где она родилась и выросла, его народу, его культуре. Можно сказать, что именно она создала *Историю молдавской музыки*».

Л. Аксенова является автором первых монографических работ о ряде композиторов Молдовы. Ею создана монография о зачинателе молдавской и румынской профессиональной музыки Гаврииле Музическу [6], имя которого (кстати, не без ее участия) в 1957 г. было присвоено Кишиневской консерватории. Благодаря ее изысканиям мы располагаем сегодня биографическими данными о

¹ «Алекса́ндро-Невское братство» — межрегиональная общественная организации содействия возрождению культуры, духовности и патриотизма, основанная 1 февраля 1918 г. при Александро-Невской Лавре (Санкт-Петербургская митрополия).

² Об этом пишут С. Циркунова и Н. Аксенова в статье о личном архиве Л. А. Аксеновой [2].

бессарабском композиторе первой половины XX в. Константине Златове [7]. По-видимому, следствием ее личных стараний стало и то, что Национальный архив Молдовы обладает сегодня уникальным нотным материалом — рукописями произведений бессарабского композитора К. Романова, имеющими значительную историческую ценность [2, с. 197].

Музыкаведческое наследие Л. А. Аксеновой далеко не в полном объеме представлено широкому читателю. Часть ее трудов существует в рукописном виде, порой в эскизных вариантах, что вполне объяснимо: она до предела была загружена административной и педагогической работой.

Лидия Александровна была великой труженицей. Она не искала покоя, и какое задание ни преподнесла бы ей жизнь, ко всему относилась с беспримерной тщательностью. Она не стремилась к карьере. Выдвижение на новые, более высокие должности было для нее не путем к достижению «власти» или личного благополучия — это лишь налагало еще большую ответственность и сулило увеличение и без того огромной нагрузки, которая дозировалась исключительно личным представлением о совести и справедливости.

Свою трудовую деятельность Л. Аксенова начала рано. Сразу после окончания Ясской академии преподавала музыкальную грамоту в Кишиневской женской гимназии. Когда в 1940 г. открылась средняя специальная музыкальная школа-десятилетка (впоследствии — школа им. Е. Коки¹), она была приглашена туда преподавателем музыкально-теоретических дисциплин.

В годы войны судьба свела Лидию Александровну с театром: вместе с мужем, театральным режиссером Вячеславом Николаевичем Аксеновым, она последовала за эвакуированными на восток театральными коллективами Молдовы. Работала в Орле, в Челябинской области, а затем в г. Мары Туркменской ССР. Здесь Лидия Александровна с головой окунулась в работу Государственного объединенного русско-молдавского музыкально-драматического театра², осваивая новые области деятельности. В роли заведующей литературной частью театра ей довелось вкусить литературного труда. Вместе с коллегами она восстановила утраченный текст музыкального спектакля *Гайдуки* И. Ром-Лебедева, перевела с русского языка многие пьесы классического и современного репертуара — такие как *Бесприданница* А. Островского, *Майская ночь, или Утопленница* Н. Гоголя, *Русские люди* К. Симонова и другие. Помимо этого, по просьбе музицирующих артистов театра, занималась переводами текстов песен из их репертуара. И при этом не забывала о своей основной специальности, проводя с актерами музыкальные занятия.

Вернувшись в конце войны в Кишинев, Л. Аксенова всецело посвятила себя развитию высшего музыкального образования республики. Около четырех десятилетий она проработала в Молдавской государственной консерватории, преобразованной в 1963 г. в Институт искусств. Прошла трудовой путь, что

¹ В настоящее время — два музыкальных лица: имени Ч. Порумбеску и С. В. Рахманинова.

² Информация об этом содержится в статье Н. Аксеновой, посвященной режиссеру Вячеславу Аксенову [8].

называется, «от рядового до командующего»: была преподавателем, заведующей учебной частью, заведующей кафедрой истории музыки, деканом и более 20 лет — проректором по учебной и научной работе. Вела разные учебные курсы, но в центре ее внимания были те, что связаны с фольклором и историей профессиональной музыки Молдовы.

С утра и до позднего вечера Лидию Александровну можно было видеть в консерватории. Она считала своим долгом досконально вникать во все вузовские дела, от учебного расписания до работы технических служб. Без ее присутствия не проходило ни одно мероприятие, будь то экзамен, концерт или научная конференция. Она всегда имела четкое мнение по тому или иному поводу и высказывала его без обиняков, невзирая на авторитеты. Это была прямота честного, действующего не из личной корысти человека — прямота, вызывающая к себе уважение даже со стороны оппонентов.

Лидия Александровна превосходно знала студенческий контингент, умела распознать истинный талант и бережно растить его. Через ее руки прошло не одно поколение музыкантов, сохранивших самые теплые воспоминания о ней. Приведем некоторые из них.

В. Загорский: «Молодыми людьми пришли мы сразу после войны поступать в консерваторию. Известно, какие это были трудные времена: нужно было найти жилье, получить продуктовые карточки... Лидия Александровна, в ту пору заведующая учебной частью, принимала в нас самое деятельное участие».

Н. Киоса: «Лидия Александровна была первым человеком, с которым я встретился, когда приехал в Кишинев поступать в консерваторию, она принимала у меня документы. Она была очень сердечна, умела ободрить словом и делом. Я благодарен ей за то, что она помогла мне освоить русский язык, который я тогда совсем не знал».

В. Ротару: «Когда я заканчивал консерваторию как флейтист, Лидия Александровна узнала, что я занимаюсь обработками народных мелодий, и помогла мне начать учиться композиции, что оказало большое влияние на мою дальнейшую судьбу».

Лидия Александровна Аксенова была незаурядной женщиной. Ее представительная фигура, удивительным образом сочетавшаяся с наилегчайшей поступью, ее преисполненная внутреннего достоинства манера держаться вызывали у окружающих трепетное почтение. Обладая при этом сильным, волевым характером, она буквально царила в любой обстановке: в своем кабинете, в аудитории, в вышестоящих инстанциях, дома... Это, впрочем, не мешало ей быть простым, по-настоящему демократичным, чутким и участливым человеком, готовым отозваться на чужой зов о помощи. Ее коллеги вспоминают:

И. Милютина: «В трудные минуты жизни Лидия Александровна (Лидочка, как звали ее у нас дома) проявляла чрезвычайное внимание, звонила, интересовалась здоровьем. Она была человеком большой, теплой души».

Е. Мироненко: «Лидия Александровна вникала во все жизненные ситуации своих подчиненных. Помню, когда я была в Москве на факультете повышения квалификации, она регулярно писала мне письма, сообщала о жизни института, справлялась о моих делах».

Э. Абрамова: «Вспомнилось очень характерное выражение Лидии Александровны: «Я хочу поговорить с Вами, как мать». Не случайно ведь многие между собой ласково называли ее «мамуля».

Добавим к этому, что Лидия Александровна была очень мужественной женщиной. Судьба не особенно баловала ее. Во время войны она была разлучена со всей своей семьей: отец, сестры и братья оказались в Румынии, Лидия Александровна — по другую сторону границы. После войны ей чудом удалось избежать сталинских лагерей. В последние годы жизни ей пришлось преодолеть смертельный недуг. Но она обладала потрясающей волей к жизни и до конца дней сохранила поразительную силу духа.

Лидия Александровна Аксенова ушла из жизни поздним мартовским вечером 1986 г., всего за несколько дней до этого отметив свой 70-летний юбилей. В последнее время болезнь заставила ее отойти от активной общественной жизни, но того, что она успела сделать, вполне достаточно, чтобы назвать ее крупнейшим деятелем культуры Молдовы.

Библиографические ссылки

1. БЕРЕЗОВИКОВА, Т. Не ради славы. В: *Вехи памяти: Вклад русских деятелей культуры в культуру Молдавии*. Кишинев, 1996, Ларец 6: Издание Фонда славянской письменности и культуры в Республике Молдова, с. 43–45.
2. ЦИРКУНОВА, С., АКСЕНОВА, Н. Материалы и документы из личного архива Лидии Александровны Аксеновой. В: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău, 2013, nr. 3 (20), pp. 192–199.
3. AXIONOVA, L. *Cântecul popular moldovenesc*. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1958.
4. АКСЕНОВА, Л. Молдавская ССР. В: *История музыки народов СССР*. Москва, 1970, т. 1, с. 303–305; 1974, т. 5, ч. 1, с. 599–613; АКСЕНОВА, Л., АБРАМОВИЧ, А. Молдавская ССР. В: *История музыки народов СССР*. 1970, т. 2, с. 338–341; 1972, т. 3, с. 353–360; 1974, т. 4, с. 496–511.
5. АКСЕНОВА, Л. Молдавская народная песня. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва, 1978, с. 9–35.
6. AXIONOVA, L. *Gavriil Musicescu: viața și opera*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1960.
7. АКСЕНОВА, Л. К.Н. Златов. В: *Композиторы Молдавской ССР*. Москва, 1960, с. 67–71.
8. АКСЕНОВА, Н. Вехи творческой эволюции Вячеслава Аксенова. В: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2009. Chișinău, 2011, pp. 130–134.

**ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ
СЕМЬИ АКСЕНОВЫХ: КОНСТАНТИН СТАНИСЛАВСКИЙ — ВЯЧЕСЛАВ
АКСЕНОВ**

**DIN ISTORIA TRADIȚIILOR ARTISTICO-ESTETICE ALE FAMILIEI
AXIONOV:
KONSTANTIN STANISLAVSKI — VEACESLAV AXIONOV**

**FROM THE HISTORY OF THE ARTISTIC-AESTHETIC TRADITIONS OF
THE AXIONOV FAMILY: KONSTANTIN STANISLAVSKY — VYACHESLAV
AXIONOV**

НАДЕЖДА АКСЕНОВА,

преподаватель,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье приводятся факты из жизни актера и режиссера Вячеслава Аксенова, говорится о роли личности и художественных принципов К. Станиславского в формировании его творческого кредо. Речь идет о спектаклях, поставленных К. Станиславским в школе-студии МХАТ, в которых участвовал В. Аксенов. Содержатся также примеры собственной режиссерской работы В. Аксенова с учетом позиции К. Станиславского.

***Ключевые слова:** Константин Станиславский, Вячеслав Аксенов, МХАТ, театр переживания, режиссер*

În articol se expun câteva fapte biografice din viața actorului și regizorului Veaceslav Axionov, se relatează despre rolul personalității și a principiilor artistice ale lui K. Stanislavsky în formarea credo-ului artistic și profesional al lui V. Axionov. Este vorba de spectacole montate de K. Stanislavsky în Școala-studio pe lângă Teatrul MХАТ din Moscova în care a participat și V. Axionov. Articolul conține și câteva exemple de experiențe regizorale proprii ale V. Axionov realizate sub influența ideilor artistice ale lui K. Stanislavsky.

***Cuvinte-cheie:** Konstantin Stanislavsky, Veaceslav Axionov, Teatrul MХАТ din Moscova, teatru de experiențe emoționale, regizor*

The article presents biographical data from the life of the actor and stage director Veaceslav Axionov, relates about K. Stanislavsky's role, personality and artistic principles in the formation of his creative creed. It concerns the plays staged by K. Stanislavsky at the Moscow Art Theatre studio with the participation of Veaceslav Axionov. In the article there are also examples of V. Axionov's own directing experiences that were based on K. Stanislavsky's creative ideas.

***Keywords:** Konstantin Stanislavsky, Veaceslav Axionov, The Moscow Art Theatre, theatre of emotional experience, stage director*

Владимир Вячеславович Аксенов — музыковед, ученый, педагог, общественный деятель — многими качествами своей личности обязан родителям: маме — Лидии Александровне Аксеновой (в девичестве Яковлевой) и отцу — Вячеславу Николаевичу. Проявились в его характере и те стороны натуры, которые закладывались и формировались прежде — бабушками и дедушками. Владимир Вячеславович Аксенов генетически впитал богатейшие культурные традиции, которые, будучи сформированными прекрасным воспитанием и трудовой деятельностью, несли в себе его предки. Помноженные на блестящее образование и

упорный труд самого Владимира Вячеславовича, они стали основой разносторонней творческой личности исследователя, воспитателя молодежи, руководителя.

О его маме и бабушке по материнской линии — Александре Васильевне Яковлеве — в литературе уже имеются материалы. А вот об отце — Вячеславе Николаевиче Аксенове — в искусствоведении известно немного, хотя это был замечательный человек, который внес большой вклад в развитие театрального искусства многих республик бывшего Советского Союза, в том числе и Республики Молдова. В настоящей статье предпринята попытка в общих чертах охарактеризовать его личность, специально акцентировав те факты биографии В. Н. Аксенова, которые связаны со становлением его художественно-эстетических взглядов.

Вячеслав Николаевич Аксенов (1900–1992) был родом из московских разночинцев: отец служил в Первом московском кадетском корпусе, мать занималась домашним хозяйством. В семье было четверо сыновей. Вячеслав по возрасту был третьим. Начальное образование он получил в кадетском корпусе. А далее почти вся жизнь оказалась связанной с театром. Это произошло из-за встречи В. Аксенова с К. Станиславским.

Именно влияние личности К. Станиславского в корне определило ход жизни Вячеслава Аксенова. В 1918 г., будучи слушателем экономического отделения Московского коммерческого института и подрабатывая в военно-морской рабоче-крестьянской инспекции, он имел возможность бесплатно посещать спектакли в московских театрах. Так, можно сказать, «по службе», в возрасте 18 лет Вячеслав Аксенов попал в Московский Художественный театр на спектакль по пьесе М. Горького *На дне*. Актерский состав был блистательным: Сатина играл К. Станиславский, Барона — В. Качалов, Ваську Пепла — Л. Леонидов, Луку — И. Москвин. Что ни роль, то исполнитель ее — великий актер.

Впечатление от спектакля было настолько ошеломляющим, что Вячеслав забыл обо всем. С этого момента образ К. Станиславского стал для молодого Вячеслава Аксенова необычайно притягателен, а мир театра приобрел значение идеала, к которому постоянно стремилась его душа. Он посещал все спектакли Художественного театра с участием К. Станиславского, знал досконально текущий репертуар, сам страстно мечтал о сцене. Его любовь к театру подогревалась и младшим братом Всеволодом, который к тому времени успешно дебютировал на сцене Московского Малого театра. В итоге в 1922 г. Вячеслав Аксенов держал испытание в театральную школу Художественного театра.

Впоследствии он вспоминал об этом так: «Первый и второй туры проходили без К. Станиславского. Начался третий тур экзамена, который проходил в нижнем фойе театра. Посреди зала стоял покрытый зеленым сукном большой стол, за которым сидел весь творческий состав Художественного театра во главе со своими знаменитыми «стариками». Экзаменуемых вызывали по одному, и когда я «отчитал» положенное, я услышал: «Подойдите ближе». Это был голос

Константина Сергеевича. Он ласково предложил мне сесть и стал задавать вопросы: где я учился, где учусь, где работаю, однофамилец ли актеру Малого театра Аксенову или его родственник, задал мне и один трудный вопрос — почему я держу экзамен именно в Художественный театр, а не в какой-либо другой — в эти дни проходили приемы во многие театральные школы. Мне было неудобно при всем составе Художественного театра признаться, что горю желанием учиться только у Станиславского, и ничего не сказал. Константин Сергеевич хитро улыбнулся — он умел разбираться в человеческих мыслях и чувствах, и отпустил меня» [1, с. 45].

Учеба и работа во МХАТе под руководством К. Станиславского продолжалась с 1922 по 1935 г. Это было время блестящих спектаклей: *Ревизор* Н. Гоголя, *Горячее сердце* А. Островского, *Воскресение* Л. Толстого, *Бронепоезд 1469* В. Иванова, вошедших в золотой фонд русского советского театрального искусства.

Молодежная группа Художественного театра осуществляла постановки *Битва жизни* (по Ч. Диккенсу), *Лев Гурыч Синичкин* (по Д. Ленскому) и многие другие. В них участвовал и В. Аксенов. Об одном поучительном эпизоде из своей работы на сцене МХАТ, связанном с К. Станиславским и ставшем знаменательным для молодого актера, он позднее вспоминал: «В пьесе В. Иванова *Бронепоезд 1469* я играл небольшой эпизод. В театральном костюме моей роли существовал головной убор — шляпа, которая крепилась резинкой к пуговице пиджака. Когда по ходу действия я метался по сцене, шляпа с моей головы срывалась и, поддерживаемая резинкой, летала вокруг меня. Константин Сергеевич на одной из репетиций посоветовал мне заменить резинку более плотной, чтоб не оборвалась. Я пропустил тогда это замечание мимо ушей, и, представьте себе, на спектакле, как и думал Константин Сергеевич, резинка обрывается, и моя шляпа летит в партер театра.

На следующий день я был вызван к Константину Сергеевичу и стал участником замечательного разговора. Не говоря ни слова о злополучной резинке, он поблагодарил меня за исполнение этого маленького эпизодика и стал высказывать свои мысли об ответственности актера перед театром, о коллективности театрального искусства, когда один человек может поддержать или, напротив, разрушить труд многих людей, о гражданском долге работника театра перед народом... Этот случай, а, главное, мысли, высказанные в связи с этим случаем, остались во мне на всю жизнь» [1, с. 51].

В. Н. Аксенов иногда вспоминал еще об одном эпизоде, о котором известно также из открытого письма К. Станиславского, адресованного ему. Константин Сергеевич писал: «Дорогой Вячеслав Николаевич! 28 марта вы сохранили на сцене филиала спектакль *Пиквикский клуб* тем, что сыграли экспромтом за выбывшего товарища роль Снодграсса. Сердечно благодарю вас за то, что вы пожертвовали своим актерским самочувствием, которое должно было быть очень тяжелым при таком экстренном вводе в спектакль, целиком пошли навстречу интересам театра. Крепко жму руку, К. Станиславский» [2].

Отношение К. Станиславского к театру, к актерам, к искусству оказывало огромное воспитательное воздействие на молодых актеров-студийцев, в том числе и на Вячеслава Аксенова. В результате личных контактов со Станиславским формировалась творческая личность В. Аксенова: будущего актера, режиссера и педагога. Под непосредственным влиянием этого великого теоретика и реформатора театра кристаллизовались художественные взгляды и принципы В. Аксенова, которые позднее внедрялась им в ходе его актерских поисков, режиссерских постановок, в процессе педагогической работы, в преподавании курсов актерского мастерства в театральных институтах и студиях тех городов, где он жил.

Известно, что К. Станиславский, будучи приверженцем театра переживания, категорически отрицал театр представления. И в мемуарах В. Аксенова находится одно яркое подтверждение этому: запоминающееся высказывание, случайным свидетелем которого он стал: «Константин Сергеевич, возвращаясь с одного то ли «заумного» спектакля, то ли с формалистической художественной выставки, с раздражением сказал: Вот неумные люди, дышат настоящим воздухом, пьют настоящее вино, живут в настоящей реальной жизни, а в своем искусстве делают все наоборот» [1, с. 60].

Вслед за К. Станиславским В. Аксенов тоже считал, что только стремление к реалистичности, правдивости и подлинности может по-настоящему увлечь зрителя, заставить его понять и пережить то, что свершается на сцене. В этой связи показателен такой факт из режиссерской деятельности В. Аксенова.

В 1938 г., когда В. Аксенов работал в Киевском русском драматическом театре, в СССР отмечалось 20-летие Красной армии и военно-морского флота. В. Аксенов к этой дате представил спектакль *Порт-Артур* Л. Никулина. Эта постановка получила широкий резонанс у театральной критики и зрительской аудитории Киева. Специалисты отмечали положительные и негативные моменты спектакля, а среди отзывов простых людей чрезвычайно важным для В. Аксенова оказалось одно письмо, полученное от дочери генерала И. Кондратенко, участника событий в Порт-Артуре. Она предлагала свою помощь для уточнения некоторых сцен и образов этой исторической пьесы, поскольку в ее распоряжении имелись фотографии и письма отца, которые он писал оттуда. Естественно, В. Аксенов воспользовался предоставленными материалами, что способствовало совершенствованию сценического облика спектакля.

Позднее, в период 1953–1958 гг., когда В. Аксенов работал в Драматическом театре Черноморского флота Севастополя, он возобновил постановку спектакля *Порт-Артур*. Она была оценена как «подготовленная на особенно высоком художественном уровне», о чем свидетельствует отзыв капитана первого ранга В. Павлова.

Говоря об ориентации театра на понятность и доступность, тесно связанные со стремлением к правдивому раскрытию в произведении сущности показываемых событий, В. Аксенов часто приводил цитаты из литературных произведений

русской и зарубежной классики. Вообще В. Аксенов всегда старался доносить до актеров свои идеи ясно и понятно. Он пользовался яркими образными сравнениями, поэтическими параллелями, приводил афоризмы и высказывания крупных деятелей литературы и искусства. Таким образом, будучи учеником и последователем К. Станиславского, Вячеслав Аксенов активно претворял в жизнь идеи его художественно-эстетической системы и тем самым вносил реальный вклад в развитие театрального искусства середины XX века.

Библиографические ссылки

1. АКСЕНОВ, В. *Мемуары*. Рукопись. Архив семьи Аксеновых.
2. МЕЛИК-ЗАХАРОВ, С. Неопубликованные письма. В: *Советская культура*. 1962, 1 дек., № 145 (1481).

ТАТЬЯНА ВОЙЦЕХОВСКАЯ — ПЕРВЫЙ НАСТАВНИК ВЛАДИМИРА АКСЕНОВА В ИСКУССТВЕ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ

TATIANA VOIȚEHOVSKI — PRIMUL MENTOR AL LUI
VLADIMIR AXIONOV ÎN ARTA PIANISTICĂ

TATIANA VOITEHOVSKY — V. AXIONOV'S FIRST MENTOR
OF PIANO PLAYING ART

ИРИНА САВИНА,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье рассказывается о жизни, исполнительской деятельности и педагогических принципах пианистки Т. Войцеховской, которая была первым музыкальным наставником В. Аксенова. Автор характеризует ее работу с учениками, называет наиболее выдающихся из них. Отдельно рассматривается концертная и научно-методическая работа Т. Войцеховской, оценивается ее вклад в развитие отечественной фортепианной педагогики и музыкальной науки.

Ключевые слова: Татьяна Войцеховская, фортепианная педагогика, методика преподавания фортепиано, научно-методическая деятельность

Articolul conține informații despre viața, activitatea de creație și principiile pedagogice ale pianistei T. Voitehovschi — primul mentor muzical al lui V. Axionov. Autoarea caracterizează lucrul profesoarei cu elevii, enumerându-i pe cei mai notorii discipoli ai pianistei. În articol se dezvăluie activitatea concertistică și științifico-metodică a T. Voitehovschi, fiind relevat rolul ei în constituirea școlii pianistice și a științei muzicale naționale.

Cuvinte-cheie: Tatiana Voitehovschi, pedagogie pianistică, metodica predării pianului, activitate științifico-metodică

The present article is about the life, performing activity and pedagogical principles of T. Voitehovschi who was V. Axionov's first musical instructor. The author characterizes her work with pupils, names the most outstanding of them and separately considers T. Voitehovschi's

concert and scientific activity, appreciating her contribution to the development of piano playing pedagogy and the musical science of the country.

Keywords: *Tatiana Voitechovsky, piano playing pedagogy, piano playing methods, scientific-methodical activity*

Татьяна Александровна Войцеховская стала первым педагогом-музыкантом, приобщившим В. Аксенова к миру музыки. В 1960–1970-е гг. она была одним из ведущих профессоров кафедры специального фортепиано Кишиневской государственной консерватории. В ее личном деле, хранящемся в архиве АМТИИ, имеется характеристика, данная ей заведующим кафедрой А. Соковниным: «Т. Войцеховская является вдумчивым, дисциплинированным, аккуратным, добросовестным и эрудированным человеком, педагогом по призванию...» [1]. Т. Войцеховская действительно обладала всеми этими качествами. Она была многогранно одаренной личностью — исполнителем, педагогом, автором ряда научно-исследовательских и методических трудов. Высокий уровень профессионализма позволил ей завоевать непререкаемый авторитет среди музыкантов Республики Молдова.

Детские годы Т. Войцеховской прошли в Петербурге, где она родилась в 1915 г. Ее отец — Александр Андрунакиевич, уроженец села Старая Обрежа Глодянского района, закончил курс учительской семинарии, после чего работал учителем. Мать — Антонина Стадницкая, была выпускницей Петербургской консерватории, свою профессиональную деятельность она начала с преподавания фортепиано в одной из музыкальных школ Петербурга. Родственником, маминым дядей, был митрополит Арсений Стадницкий¹, причисленный в 1981 г. Русской Православной Церковью к лику святых в Соборе новомучеников и исповедников Российских.

Кроме Татьяны в семействе Андрунакиевич было еще два брата: Владимир и Дмитрий². Среда, окружавшая Татьяну с раннего детства, способствовала быстрому формированию ее индивидуальности и характера: интеллигентность и чуткость родителей связали всех членов семьи любовью к музыке и науке.

«В 1918 году, после бурных событий русской революции и уже начавшегося после них голода» [3, с. 3], семья перебралась в Кишинев, куда отец был приглашен на службу. В 1925 г., закончив юридический факультет в Яссах, он получил должность судьи в Кишиневе. А. Стадницкая начинает работать преподавателем в Кишиневском музыкальном училище и в консерватории *Unirea*,

¹ Митрополит Арсений, выдающийся оратор и проповедник, являлся духовным руководителем Патриарха Алексия I. Его выступления в Святейшем синоде, Государственном совете и в общественных церковных собраниях были блестящими образцами импровизации. Особый колорит его речам придавал сильный голос (бас) и очень красивое пение. Литературные труды митрополита Арсения способствовали его репутации яркого духовного писателя и ученого. Интересная информация о деятельности митрополита Арсения собрана в книге Л. Шориной [2].

² Один из братьев, Владимир Андрунакиевич, в юности играл на виолончели, а позже стал известным в Молдове математиком, работал на кафедре алгебры и геометрии Кишиневского государственного университета, являлся одним из основателей молдавской алгебраической школы; доктор физико-математических наук (1958), академик (1961), вице-президент АН МССР (1964–1969, 1979–1990), Заслуженный деятель науки МССР, лауреат Государственной премии (1972).

совмещая педагогическую деятельность с учебой в Бухарестской академии музыки и драматического искусства в классе Флорики Музическу¹. А с 1940 г., когда была образована Кишиневская государственная консерватория, она заняла в ней должность и. о. профессора по кафедре специального фортепиано. В то время «...она, наряду с Ю. Гузом, была наиболее авторитетным фортепианным педагогом в Кишиневе» [4, с. 38].

В период 1922–1933 гг. Т. Войцеховская прошла курс обучения в кишиневской французской гимназии им. Жанны д'Арк. Музыкальным наставником Татьяны стала ее мама, под руководством которой она закончила консерваторию *Unirea*. Два года после окончания консерватории Т. Войцеховская совершенствовалась в качестве ассистента А. Стадницкой. Помимо этого она имела еще и своих учеников, с которыми занималась самостоятельно. В 1935 г. Т. Войцеховская поступила в Бухарестскую академию музыки и драматического искусства, так же, как и ее мама, в класс Ф. Музическу. В течение всего периода обучения у Ф. Музическу Т. Войцеховская также являлась ее ассистенткой. В 1939 г. она завершает свое образование, возвращается в Кишинев и сразу начинает активную исполнительскую деятельность. Она — солистка на радио, а с 1940 г. — концертмейстер в Кишиневской государственной консерватории. В 1940 г. Т. Войцеховская выходит замуж за архитектора Валентина Войцеховского².

Вторая мировая война разлучила ее с родиной. «Война застала моих родителей, как, впрочем, и другие семьи, врасплох. С твердой уверенностью, что войны не будет (накануне состоялась лекция на эту тему), они утром услышали гул самолетов, первоначально приняв его за землетрясение» [2, с. 7]³. Как вспоминает дочь Т. Войцеховской Н. Гросул-Войцеховская, «начало войны и отъезд из Кишинева у моих родителей всегда ассоциировался с быстрыми и необдуманными сборами, с запахом накануне сваренного и разлитого по банкам клубничного варенья, с оставленными (как потом выяснилось, навсегда) книгами, роялем и пианино» [2, с. 7]. Эвакуация, вопреки ожиданиям, оказалась долгой. Сначала Войцеховские отправились во Владикавказ, а затем, когда немцы подступали к

¹ Ф. Музическу (1887–1969), румынская пианистка и музыкальный педагог, дочь Гавриила Музическу. Музыкальное образование получила в Ясской консерватории, затем совершенствовалась в Лейпциге у Р. Тейхмюллера и в Париже у А. Корто. Оставив концертную деятельность из-за болезни руки, Ф. Музическу посвятила себя педагогической работе. На протяжении многих десятилетий преподавала в Бухарестской консерватории. Ее учениками были такие выдающиеся пианисты, как Д. Липатти, Р. Лупу, М. Кац, М. Марбе, М. Бредичану, Г. Страхилевич. А. Дайлис.

² Здания, возведенные в Кишиневе В. Войцеховским (1909–1977), украшают центральные улицы молдавской столицы.

³ Осенью 1940 г. в Кишиневе ощущались два сильных землетрясения: 22 октября и 10 ноября. Второе из них, вошедшее в историю под названием Карпатского землетрясения 10.11.1940., отличалось огромной разрушительной силой и надолго запомнилось жителям Румынии и Молдовы. По воспоминаниям Т. Войцеховской, «многие дома были разрушены, а у более стойких строений оголились фасады /.../ и открывшиеся интерьеры этих домов с мебелью и прочим антуражем напоминали театральные декорации к талантливо срежиссированным сюрреалистическим пьесам» [2, с. 7].

городу, — в Джамбул (Казахстан). В эвакуации Татьяна Александровна вынуждена была прервать свою творческую деятельность, ей пришлось работать сначала штукатуром на кожевенном заводе, потом ассистентом на кафедре иностранных языков эвакуированного из Ленинграда юридического института (помимо русского и румынского, она прекрасно владела французским языком). Трагически сложилась судьба близких Т. Войцеховской: в 1943 г. внезапно оборвалась жизнь обоих родителей, а один из братьев пропал без вести¹.

В Кишинев Т. Войцеховская вернулась уже только с мужем. Через год у них родилась дочь Нина, а с 1947 г. Татьяна стала работать старшим преподавателем по классу общего фортепиано в Кишиневской государственной консерватории. Начиная с 1950 г., Т. Войцеховская активно занимается методической и научно-исследовательской работой. В 1951 г. она возглавляет кафедру общего фортепиано, а в 1959 г. окончательно переходит на кафедру специального фортепиано, которую возглавляла в период 1968–1973 гг.². Т. Войцеховская была удостоена почетного звания *Заслуженный деятель искусств МССР*, а 31 марта 1964 г. была утверждена в звании доцента.

Татьяна Александровна ушла из жизни в 1976 г., до конца своих дней не прерывая работу на кафедре специального фортепиано. С 1954 г. и до конца дней педагогика являлась главным делом ее жизни. Много любви, увлечения и терпения отдала она воспитанию молодых музыкантов. В кругу коллег и студентов она пользовалась особым уважением. Л. Ваверко в интервью с автором данной статьи вспоминает ее как «великолепного эрудита с ясным мышлением. Она всегда могла правильно оценить игру студента и грамотно выразить свое мнение. К тому же она была удивительно деликатным и дипломатичным человеком». Характеризуя результаты ее педагогического труда, Л. Ваверко отмечает «очень хорошую техническую подготовку, прочную и уверенную игру учеников. Для стиля ее работы с учениками была характерна тщательность и основательность проработки музыкального произведения». По воспоминаниям В. Аксенова, Т. Войцеховская «обладала даром превращать уроки фортепианной игры в уроки музыки, прививая ученикам широту музыкальных интересов» [4, с. 41].

Осознавая, что воспитание пианиста должно начинаться с детства, Т. Войцеховская многие годы трудилась над установлением взаимно продуктивных контактов между школой, училищем и консерваторией. Она вела педагогическую работу в ДМШ и в специальной музыкальной школе-десятилетке им. Е. Коки (ССМШ). В сфере ее профессиональных интересов был педагогический репертуар

¹ Как впоследствии выяснилось, Дмитрий Андрунакиевич «добровольцем ушел на фронт, попал при окружении в плен и в дальнейшем, опасаясь репрессий, он уже в Молдавию не вернулся, осев в Канаде» [2, с. 7]. После войны Т. Войцеховская навестила брата и с восторгом делилась впечатлениями об этой поездке.

² В 1968 г. произошло разделение кафедры специального фортепиано на две; во главе первой стоял А. Соковнин, а Т. Войцеховская взяла на себя руководство второй кафедрой. В 1973 г., в связи с изменением общей структуры вуза (консерватория была реорганизована в Институт искусств) кафедры были вновь объединены.

всех звеньев музыкального образования. В работе с учениками и студентами Т. Войцеховская старалась всесторонне развивать их. Она говорила, что настоящим концертирующим исполнителем-солистом может быть не каждый обучающийся в консерватории; в основном выпускники становятся концертмейстерами или педагогами. Поэтому главная цель обучения в музыкальном вузе — научить учащихся самостоятельно мыслить и анализировать музыкальное произведение, быстро и грамотно читать с листа. Даже в том случае, когда студент приходил на урок неподготовленным, Т. Войцеховская не отпускала его, а предлагала почитать с листа.

Пристальное внимание педагог уделяла изучению произведений молдавских композиторов. Она их играла сама, а также разучивала с учениками, помогая им раскрывать стилевые и композиционные особенности изучаемой музыки. Как свидетельствует В. Аксенов, на разных этапах обучения студенты знакомились с фортепианными миниатюрами Шт. Няги (*Бессарабка, Жок*), *Романтической сюитой в форме вариаций* и *Сонатой* А. Стырчи, сонатинами В. Сырохватова, сочинениями С. Лобеля (*Второй сонатой*, миниатюрами из сборников *Двадцать пьес* и *Шесть пьес* для фортепиано, пьесами *Бэтуца, Оляндра*), *Токкатой, Дойной* и *Сюитой* Г. Няги, *Масками* С. Лунгула, *Сонатой, Этюдом-экспромтом* и *Новеллой* В. Загорского [4, с. 50–51].

Воспитанники Т. Войцеховской, ставшие впоследствии известными музыкантами, выступали с сольными программами, играли с оркестром Национальной филармонии в Кишиневе, Киеве и в других городах. Охарактеризуем самых ярких из них, связавших впоследствии свою судьбу с фортепианным исполнительством.

Еще в школьные годы необычайной музыкальной одаренностью обратил на себя внимание **Марк Зельцер**. Л. Ваверко, присутствовавшая на его переводном экзамене в шестой класс ССМШ им. Е. Коки, вспоминает: «Меня впечатлило исполнение *Блестящего рондо* К. Вебера. Совсем еще маленький мальчик показал себя настоящим музыкальным дарованием, играя произведение со своим к нему отношением» После окончания школы М. Зельцер поступил в Московскую консерваторию в класс крупнейшего пианиста-педагога Я. Флиера. Занимаясь в Москве, М. Зельцер становится лауреатом двух международных пианистических состязаний: он — обладатель гран-при конкурса им. Маргариты Лонг и ЖакаТибо в Париже (1967), лауреат третьей премии Международного конкурса пианистов им. Ферручио Бузони в Больцано (1968). После окончания консерватории он получил распределение на работу в Кишиневский институт искусств им. Г. Музическу, где преподавал на кафедре специального фортепиано. Яркий пианист, обладающий виртуозными исполнительскими данными, он, к сожалению, ненадолго задержался в Молдове. Не найдя достойной оценки на родине, он эмигрировал в США, где сделал блестящую сольную карьеру. С 1975 г. М. Зельцер живет в Нью-Йорке, с 1998 г. он — профессор колледжа в Луизиане (*Centenary College of Louisiana*).

Раймонда Шейнфельд поступила в класс Т. Войцеховской в 1960 г., будучи ученицей ССМШ им. Е. Коки. В ее же классе Р. Шейнфельд прошла и

консерваторский курс, после чего поступила в ассистентуру-стажировку при Ленинградской консерватории (класс профессора Г. Федоровой). Завершив образование, Р. Шейнфельд была направлена на работу в Кишиневскую государственную консерваторию. На кафедре специального фортепиано она проработала с 1976 по 1991 гг., воспитав ряд ярких пианистов. Обучаясь у Т. Войцеховской, Р. Шейнфельд неоднократно становилась лауреатом исполнительских конкурсов: Республиканского конкурса молодых исполнителей (1966, вторая премия), Межзонального конкурса им. Чюрлениса в Вильнюсе (1968, третья премия), Межзонального конкурса в Кишиневе (1969, первая премия). В течение многих лет работы на кафедре специального фортепиано музыкального вуза Молдавии Р. Шейнфельд вела очень активную исполнительскую работу. В настоящее время пианистка проживает в Израиле.

Среди учеников Т. Войцеховской, ставших впоследствии преподавателями специального фортепиано, выделяется также **Лидия Стратулат**, поступившая в консерваторию к Т. Войцеховской в 1968 г., а после окончания Московской ассистентуры-стажировки в классе профессора С. Доренского начавшая педагогическую карьеру в ССМШ им. Е. Коки и в Кишиневской консерватории. Сейчас Л. Стратулат работает в Испании, сочетая исполнительскую деятельность с педагогикой.

Еще одним ярким воспитанником Т. Войцеховской стал **Владимир Аксенов**, который в ее классе закончил ССМШ им. Е. Коки. Вспоминая период рубежа 1950–1960-х гг., Н. Гросул-Войцеховская пишет: «В ту пору самым младшим, но очень самостоятельным учеником у мамы был Вовочка Аксенов, который жил рядом. Поэтому он приходил без сопровождения, но всегда было для него проблемой дотянуться до вешалки, чтобы повесить свое пальто. Мы с моей тетей помогали в этом ему и прозвали «студентом»» [3, с. 13]. После годичного обучения в Кишиневской консерватории по двум специальностям — фортепиано и теория музыки, он решил посвятить себя второй из них и поступил в Московскую консерваторию как музыковед. Своему школьному педагогу он впоследствии посвятил статью *Т. А. Войцеховская: принципы фортепианного исполнительства и педагогики* [4].

Михаил Шрамко, уже в годы учебы проявивший себя как исполнитель с великолепными виртуозными данными, не успел завершить обучение у Т. Войцеховской в связи с ее уходом из жизни. После окончания консерватории в классе В. Левинзона он остался работать на кафедре специального фортепиано. А. Соковнин так характеризовал игру М. Шрамко в бытность его студентом: «Это настолько незаурядный музыкант, что уже сейчас слушается как артист, который может увлечь слушателя. Проявил не только зрелость, а, как говорится, и божий дар. Он единственный из всех, у кого развит тембральный слух. Поздравляю весь коллектив с таким музыкантом» [5, с. 28].

Педагогические принципы Т. Войцеховской в настоящее время продолжают **Нина Кокорева**, возглавляющая фортепианный отдел в Республиканском

музыкальном лицее им. С. Рахманинова, и **Наталья Осташко**, работающая в Республиканском музыкальном лицее им. Ч. Порумбеску. Другая ученица Т. Войцеховской, **Анна Стрезева**, стала известной органисткой и музыковедом-теоретиком. С 1961 г. она училась в ССМШ им. Е. Коки, осваивая две специальности — фортепиано и теорию музыки. Московскую консерваторию закончила как музыковед и органистка. Сейчас А. Стрезева заведует теоретическим отделом в Республиканском музыкальном лицее им. С. Рахманинова и является солисткой-органисткой Кишиневского Органного зала. Она много гастролирует по городам бывшего СССР (Москва, Рига, Вильнюс, Таллинн, Ярославль, Минск, Киев, Алма-Ата и др.), по странам Европы и Америки. В 1993 г. А. Стрезевой было присвоено почетное звание *Maestru in artă*, а в 2014 г. она стала Народной артисткой Молдовы.

Педагогические успехи Т. Войцеховской определялись ее постоянным самосовершенствованием, непрекращающимися творческими поисками. С 1951 г. она начинает интенсивно заниматься научной и методической работой: поступает в аспирантуру, сдает экзамены кандидатского минимума по философии и иностранному языку, работает над диссертацией *Фортепианное творчество композиторов Советской Молдавии*¹. По материалам диссертации в 1959 г. Т. Войцеховской был составлен *Репертуарный список аннотированных фортепианных пьес молдавских композиторов*. Помимо занятий в классе по специальности она разработала и читала курсы методики преподавания фортепиано, истории и теории пианизма, руководила педагогической практикой. С 1953 г. она — ученый секретарь художественного совета консерватории.

Большинство работ Т. Войцеховской посвящено проблемам фортепианной педагогики и исполнительства, изучению и популяризации фортепианной музыки отечественных композиторов. С начала 1960-х гг. республиканским издательством *Cartea moldovenească* были опубликованы три крупных сборника фортепианных пьес молдавских авторов: *Piese pentru pian la patru mâini*, *Culegere de piese pentru elevi ai scolilor de muzica* (1963), *Culegere de piese pentru pian pentru elevi ai scolilor de muzica* (1971). Над составлением и редактированием этих сборников Т. Войцеховская работала совместно с А. Дайлисом. Эти публикации впервые в республике решали актуальную задачу пополнения педагогического репертуара пианистов произведениями местных композиторов. Сборники адресованы учащимся 5–7 классов музыкальных школ. В них представлены произведения для фортепиано соло и в четыре руки, при этом авторами переложений явились сами составители. В период между 1960 и 1966 гг. Т. Войцеховская подготовила и записала в фонд радио ряд фортепианных миниатюр из названных изданий в помощь студентам-заочникам.

¹ Из протоколов заседания кафедры специального фортепиано известно, что диссертация была почти завершена, но Т. Войцеховская не успела довести ее до конца и защитить. К сожалению, материалы этой работы утеряны.

Совместно с преподавателем А. Бейлиной Т. Войцеховская написала очерк по истории развития в Молдавии массовой песни [6]. Частым гостем она была в детских музыкальных школах, где проводила лекции на темы: *О развитии техники юного пианиста*, *О развитии чувства ритма у начинающих пианистов*, *О постановке рук*.

Концертно-исполнительская деятельность Т. Войцеховской началась в 1939 году, когда она работала пианисткой в Кишиневском радиокомитете. Ее выступления на радио носили, прежде всего, просветительский характер. Пианистка играла и комментировала исполняемые произведения, рассказывая о композиторских стилях и художественных направлениях.

В период 1950–1960-х гг. исполнительская работа Т. Войцеховской делилась на два направления: сольное и камерно-ансамблевое. Сольные выступления носили, как правило, методический характер, они складывались из музыки молдавских композиторов и организовывались для студентов консерватории, музыкального училища и для учеников музыкальных школ. В основном это были произведения, рекомендованные Т. Войцеховской в качестве педагогического репертуара. В сфере камерно-ансамблевой музыки партнерами Т. Войцеховской являлись скрипач М. Унтенберг, виолончелистка Б. Савич, пианисты Е. Зак, Л. Ваверко и Е. Ревзо. В личном деле пианистки сохранилось несколько заметок, характеризующих ее исполнительскую деятельность — в частности, отмечается плодотворный творческий союз со скрипачом М. Унтербергом. Так, в 1961–1962 гг. в Большом зале консерватории состоялись два концерта, в которых ими были исполнены сонаты для скрипки и фортепиано В. А. Моцарта и Э. Грига, а также сочинения современного грузинского композитора А. Шаверзашвили.

Т. Войцеховская интересно показала себя и в жанре фортепианного дуэта. Так, в 1963 г. она выступила в ансамбле с Е. Заком. В программе концерта, прошедшего в Большом зале консерватории, были В. А. Моцарт и С. Рахманинов. Немного позже состоялся повтор этой же программы по телевидению. А в 1965 г. Т. Войцеховская уже играет в дуэте с Л. Ваверко. В их интерпретации прозвучала *Армянская рапсодия* А. Бабаджаняна, *Маленькая сюита* для фортепиано в четыре руки К. Дебюсси и сюита *Скарамуш* Д. Мийо. Вот что вспоминает об этом тандеме Л. Ваверко: «Мне было очень удобно с ней играть, так как рядом находился партнер с большой исполнительской ответственностью. Т. Войцеховская обладала хорошей пальцевой игрой, все было досконально выучено, поэтому на выступлении ничего не отвлекало от творчества».

Объединяя в себе качества сольного концертного исполнителя, участника камерного ансамбля, лектора-методиста и научного исследователя и органично совмещая их в своей плодотворной педагогической деятельности, Татьяна Александровна Войцеховская воспитала плеяду талантливых учеников, продолжающих до настоящего времени ее дело пропаганды высокого искусства. Владимир Аксенов был одним из них.

Библиографические ссылки

1. *Войцеховская Т. Личное дело.* Архив АМТИИ. 56 с.
2. ШОРИНА, Л. *Под одним омофором: Очерки о деятельности иерархов Русской Православной Церкви на территории Бессарабии в 1813–1918 гг.* Кишинев: Pontos, 2014. 148 с.
3. ГРОСУЛ-ВОЙЦЕХОВСКАЯ, Н. *Жизнь и творчество Татьяны Александровны Войцеховской-Андронаке (К столетию со дня рождения).* Кишинев: Центральная типография, 2015. 48 с.
4. АКСЕНОВ, В. *Войцеховская: принципы фортепианного исполнительства и педагогики.* В: *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства.* Кишинев: Штиинца, 1991, с. 38–51.
5. *Протоколы заседания кафедры специального фортепиано за 1980–1981 учебный год.* Архив АМТИИ.
6. БЕЙЛИНА, А., ВОЙЦЕХОВСКАЯ, Т. *Массовая песня.* В: *Музыкальная культура Советской Молдавии.* Москва: Музыка, 1965, с. 123–174.

РОЛЬ МУЗЫКОВЕДА Н. С. НИКОЛАЕВОЙ И ЕЕ ШКОЛЫ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ СТАНОВЛЕНИИ ВЛАДИМИРА АКСЕНОВА

ROLUL MUZICOLOGULUI NADEJDA NIKOLAEVA ŞI AL ŞCOLII SALE
ÎN FORMAREA CALITĂŢILOR PROFESIONALE
ALE LUI VLADIMIR AXIONOV

THE ROLE PLAYED BY MUSICOLOGIST N. NIKOLAEVA AND HER
SCHOOL IN VLADIMIR AXIONOV'S PROFESSIONAL FORMATION

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

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

В статье раскрывается роль Надежды Сергеевны Николаевой — известного ученого-музыковеда и педагога Московской консерватории им. П. И. Чайковского — в становлении профессиональных качеств Владимира Аксенова: исследователя, лектора-публициста, наставника молодежи. Речь идет о вкладе Н. Николаевой в развитие исторического и теоретического музыкознания, о ее педагогических принципах, воспринятых учениками, в том числе В. Аксеновым, продолженных и развитых им в рамках молдавского музыковедения.

Ключевые слова: *Московская консерватория им. П. И. Чайковского, Надежда Сергеевна Николаева, историческое и теоретическое музыковедение, симфонизм, художественный метод, направление, стиль*

În articol este analizat rolul cunoscutului muzicolog-cercetător și profesor al Conservatorului "P. I. Ceaikovski" din Moscova Nadejda Sergheevna Nikolaeva în formarea calităților profesionale ale lui Vladimir Axionov: savant, lector-publicist, îndrumător al tinerilor. Se dezvăluie aportul N. Nikolaeva în dezvoltarea muzicologiei istorice și teoretice, se relevă principiile sale pedagogice preluat de discipoli, inclusiv și V. Axionov, continuate de el și implementate ulterior în muzicologia moldovenească.

***Cuvinte-cheie:** Conservatorul de stat "P. I. Ceaikovski" din Moscova, Nadejda Sergheevna Nikolaeva, muzicologia istorică și teoretică, simfonism, metodă artistică, direcție, stil*

The article reveals the role played by Nadejda Nikolaeva, a famous scientist–musicologist and teacher at the "P. Tchaikovsky" Moscow Conservatoire, in the formation of Vladimir Axionov's professional qualities: a researcher scientist, a lecturer-publicist, a youth's instructor. It is about N. Nikolaeva's contribution to the development of historical and theoretical musicology, about her teaching principles perceived by her students including V. Axionov, that were continued and developed by him within the framework of Moldovan musicology.

***Keywords:** the "P. Tchaikovsky" Moscow State Conservatoire, Nadejda Sergheevna Nikolaeva, historical and theoretical musicology, symphonism, artistic method, trend, style*

В формировании Владимира Вячеславовича Аксенова как музыканта-профессионала особую роль сыграли несколько педагогов. В его школьном образовании это была пианистка Татьяна Александровна Войцеховская, в вузовском — музыковед Надежда Сергеевна Николаева. Т. Войцеховская, представитель одной из известнейших семей бессарабской интеллигенции, была близкой подругой Лидии Александровны Аксеновой, мамы Владимира. Аксеновы и Войцеховские дружили семьями, и этот теплый человеческий контакт оказывал глубокое влияние на процесс музыкального воспитания и образования мальчика. Среди школьных педагогов, преподававших тогда Володе, никто не мог сравниться с Татьяной Александровной по силе эмоционального и профессионального воздействия на него. Поэтому было естественно, что после окончания Средней специальной музыкальной школы им. Е. Коки В. Аксенов поступил в фортепианный класс Кишиневской консерватории к Т. Войцеховской. Но уже тогда его заинтересовала область музыковедения, поэтому он сразу же выбрал себе вторую специальность, которая постепенно стала для него главной. Он быстро понял, что в области музыковедения у него больше перспектив, чем в игре на фортепиано. Понял также, что нужно ехать в Москву, куда стремились все, поскольку там был центр музыкальной жизни СССР, давние и плодотворные традиции, лучшие педагоги. Через год Владимир Аксенов поступал в Москву как музыковед.

Годы его учебы в Московской консерватории были наполнены непрерывным интенсивным трудом. С шести утра он занимал одну из репетиционных комнат (так называемый репетиторий) в цокольном этаже консерваторского общежития и до начала лекций играл на рояле. А после лекций, вечерами, сидел в читалке, ходил в «Ленинку», учил немецкий, решал задачи, делал другие задания. Никогда не пропускал лекций. Дома до сих пор хранятся его полные конспекты по гармонии, полифонии, музыкальным формам, по истории музыки. И по всем дисциплинам он учился отлично. Всегда. Он был честолюбив. Помню один случай. На первом курсе в зимнюю сессию он получил по сольфеджио у Н. С. Качалиной четыре (по существовавшей тогда пятибалльной системе). Написал заявление с просьбой о пересдаче. Разрешили. Пересдал. Закончил консерваторию с красным дипломом.

У него были первоклассные учителя. Степан Степанович Григорьев по гармонии, Евгений Владимирович Назайкинский по музыкальным формам,

Владимир Васильевич Протопопов по полифонии, Юрий Николаевич Холопов по музыкально-теоретическим системам и многие другие. Но уже с первого курса у него сформировалось убеждение, что главным предметом в его музыковедческой деятельности будет история музыки. Во многом это было обусловлено глубочайшим уважением к Надежде Сергеевне Николаевой, которая вела большой раздел курса от рубежа XVIII–XIX веков до позднего романтизма.

Надежда Сергеевна стала главным наставником Владимира Аксенова в консерваторские годы, а также и потом, в период аспирантуры. Поэтому именно о ее прямом и косвенном влиянии на формирование личности В. Аксенова, пойдет речь далее.

К тому моменту, когда Владимир Аксенов начал свое обучение у Надежды Сергеевны, ей было около 50. Она была одним из самых уважаемых педагогов (тогда еще доцентом) кафедры истории зарубежной музыки, членом совета факультета и руководителем множества студенческих и аспирантских работ. У нее был славянский тип внешности: средний рост, простые правильные черты всегда бледного лица, спадающая на лоб челка, зачесанные назад светлые волосы. Было заметно, что Надежда Сергеевна имеет проблемы со здоровьем (у нее была астма). Нам, студентам, было известно о ней только то, что родом она из Казани, и что она — жена зав. кафедрой теории музыки Степана Степановича Григорьева. Много позже, уже после ее ухода из жизни в 1988 г., от ее коллег и учеников мы узнали некоторые подробности ее судьбы.

В июне 1941 она приехала в Москву из Казани после окончания музыкального училища и поступила в консерваторию. Но началась война, и Надежда Николаева вернулась в родной город, где какое-то время работала концертмейстером. Через два года ей пришел вызов из Москвы для продолжения учебы, и в 1943 г. она начала заниматься сразу на двух факультетах — фортепианном (у Я. Зака) и теоретико-композиторском (у Р. Грубера). Оба факультета закончила с отличием. На мраморной доске выдающихся выпускников Московской консерватории, возле входа в Малый зал, в числе других знаменитых музыкантов, закончивших консерваторию с золотой медалью, есть и имя Н. Николаевой. Потом аспирантура, преподавательская работа: сначала в качестве ассистента Р. Грубера, потом — самостоятельно. Под руководством Р. Грубера Н. Николаева написала дипломную работу о русской фортепианной сонате начала XX века. Ее кандидатская диссертация была посвящена симфониям П. Чайковского. Впоследствии, после защиты, эта работа была опубликована, и имя Н. Николаевой как серьезного музыковеда стало известно широкой музыкальной общественности.

Научная деятельность и педагогическая работа были для Надежды Сергеевны неразрывны. Она читала лекции именно по тем разделам курса истории музыки, которые исследовала сама. Это была музыка Л. Бетховена и композиторов-романтиков. В теоретическом плане Н. Николаеву привлекали проблемы симфонизма, художественного метода и стиля. Поэтому ее лекции органично синтезировали историко-эстетический и теоретико-аналитический подходы к

рассматриваемым явлениям, а наиболее значимыми для нее всегда были фигуры Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса. Необычайно плодотворной и оригинальной была идея Н. Николаевой об оперном симфонизме Р. Вагнера.

Когда музыковедческая общественность оплакивала смерть Надежды Сергеевны, в консерваторской газете *Советский музыкант* появилась заметка *Памяти Н. С. Николаевой*, подписанная *Ученики, товарищи по кафедре, друзья*. Экземпляр этой газеты, переданный В. Аксену Е. Царёвой, хранится у нас дома, как и сборник статей, составленный позднее из работ учеников Надежды Сергеевны. В заметке есть очень точные слова: «Музыкант, ученый, педагог, человек — все эти понятия по отношению к Надежде Сергеевне обретали свой естественный и, в сущности, единственно возможный смысл... Естественным было и слияние этих понятий в одно неразделимое целое — каждое из них вбирало в себя все остальное. В последние годы, пожалуй, ипостась Учителя становилась все более объемной — учителя мудрого, строгого, чуткого и заботливого, отдающего себя целиком и всегда сохраняющего индивидуальность, почерк школы. При этом развивалось одно из самых драгоценных качеств учителя — умение учиться — у учеников, у друзей, у книг, у музыки, у природы и у всей нашей трудной жизни. А у Надежды Сергеевны учились не только многочисленные студенты и аспиранты, но и коллеги и, часто сами того не зная, — еще более многочисленные ученики ее учеников» [1].

Владимир Аксенов слушал лекции Надежды Сергеевны, писал под ее руководством курсовую, потом дипломную работы, затем кандидатскую диссертацию¹. Я была свидетелем только части этого процесса, но меня впечатляла его интенсивность и целенаправленность. На каждом уроке Надежда Сергеевна давала задание на дом: прочесть и законспектировать определенные работы, прослушать и проанализировать те или иные произведения, а на следующем занятии обсуждались главные идеи этих работ, особенности содержания и формы музыкальных опусов. Педагог с учеником детально разбирали выполненное задание, делились мнениями, спорили. Потом наступал период написания текста, и Надежда Сергеевна его редактировала. Она учила, как нужно обращаться со словом, как строить предложения, чтобы из предыдущего вытекало последующее, как формулировать задачу и аргументировать выводы. Все было очень просто и буднично. Но в итоге выстраивалась стройная, хорошо сделанная работа.

Так Надежда Сергеевна работала со всеми своими учениками, и у нее, можно сказать, сложилась своя школа: под ее руководством 32 музыковеда написали дипломные работы, 10 — кандидатские диссертации. Полный список учеников Надежды Сергеевны опубликован в сборнике *Памяти Н. С. Николаевой* [2]. Назову лишь некоторых из них, в той или иной мере связанные с В. Аксеновым. Первое

¹ Под руководством Н. Николаевой была написана курсовая работа по истории зарубежной музыки и автором настоящей статьи. Она посвящалась симфонии Г. Берлиоза *Ромео и Джульетта*.

место в этом ряду принадлежит Екатерине Михайловне Царёвой, которая под руководством Н. Николаевой занималась в студенческие (1955–1960) и аспирантские (1960–1963) годы. В нашу бытность студентами она уже работала на кафедре истории зарубежной музыки рядом с Надеждой Сергеевной, замещала ее в периоды обострения болезни, читала лекции и проводила семинарские занятия, руководила курсовыми и дипломными работами. Уже тогда она считалась одним из авторитетнейших в России педагогов по музыкальной литературе в средних специальных учебных заведениях (музыкальных училищах, сейчас — колледжах); многие, слушавшие ее в «Мерзляковке», решали посвятить себя области исторического музыковедения. После Н. С. Николаевой именно она стала преемницей в чтении спец. курса истории зарубежной музыки в Московской консерватории по темам от Р. Шумана до А. Брукнера и Г. Вольфа.

Научные интересы Е. Царёвой, так же, как и приоритеты Н. Николаевой, лежали на стыке исторического и теоретического музыкознания, музыкальной эстетики и фортепианного исполнительства. Как и ее наставница, Е. Царёва закончила консерваторию по двум специальностям — фортепиано и музыковедение. Размышления о сути музыки, о фигурах музыкантов, определявших путь ее развития, как и игра на рояле, для нее всегда были «глубокой психологической потребностью» [3]. Не случайно она постоянно стремилась к расширению горизонтов исторической музыкальной науки (вводя в него, в частности, так называемые фигуры второго ряда), стимулировала индивидуальную инициативу в постижении художественно-исторических процессов, предлагая интересные авторские курсы. До недавнего времени она выступала также в качестве пианистки в камерных ансамблях с певцами и инструменталистами. Центральной темой исследований Е. Царевой, нашедшей отражение сначала в студенческой дипломной работе, затем в кандидатской диссертации и, наконец, в докторском исследовании, стало творчество И. Брамса, в которое она «погрузилась» через фортепианную лирику позднего периода творчества. Затем она рассмотрела всю сферу фортепианного искусства композитора, и, наконец, создала крупную, единственную на сегодняшний день русскоязычную монографию о Брамсе. В этой книге Е. Царёва проанализировала важнейшие произведения немецкого композитора, выделив их на широком фоне западноевропейского музыкального романтизма и доказав приоритет камерного начала в инструментальной и вокальной музыке И. Брамса. Она также обосновала тезис об особенностях конца XIX в. в европейской культуре как о периоде, завершающем и обобщающем классико-романтические традиции. Литературный стиль Е. Царёвой, сочетающий в себе качества лаконизма, точности, ясности и художественной выразительности, характерный для данной книги и других ее работ, во многом формировался под воздействием Н. Николаевой.

В. Аксенов хорошо знал и высоко ценил работы Е. Царёвой. Ее статья *Камерная музыка Брамса*, опубликованная к 150-летию композитора в журнале *Музыкальная жизнь*, хранит следы его пометок, акцентирующих основные

положения [4]. С тщательностью им была изучена и монография о Брамсе, о чем свидетельствует масса подчеркиваний интересующих его моментов с указанием соответствующих страниц. Итогом постоянных контактов с Е. Царёвой стало приглашение ее в Кишинев весной 1988 г. для чтения нескольких лекций по истории зарубежной музыки. С большим интересом студенты и педагоги нашего вуза прослушали сообщения Е. Царёвой о камерно-вокальном творчестве Ф. Шуберта, заложившем основу профессиональной австро-немецкой *Lied*.

Еще одной ученицей Н. Николаевой, с которой В. Аксенов почти до конца своих дней поддерживал теплые человеческие отношения и тесные профессиональные контакты, была Ирина Васильевна Коженова. Под руководством Н. Николаевой она написала и защитила кандидатскую диссертацию на тему *Национальное своеобразие симфонизма Сибелиуса*. Впоследствии круг интересов И. Коженовой сфокусировался на проблемах европейского романтизма. Она ярко заявила о себе не только как исследователь творчества Я. Сибелиуса и других композиторов скандинавских стран, но и как специалист в области итальянской и французской музыки XIX в. Человек общительного темперамента, обладающий качествами хорошего руководителя, И. Коженова долгое время была деканом по работе с иностранными учащимися, затем — деканом историко-теоретического факультета. Ее участие и товарищеская помощь во многом облегчили решение непростых организационных вопросов при подготовке к защите докторской диссертации В. Аксенова в трудном 1992 году.

С уважением В. Аксенов всегда относился и к другим ученикам Н. Николаевой: Е. Гординой, Н. Гавриловой, Н. Мироновой, Е. Гуревич, Е. Сысоевой, М. Филимоновой, О. Фадеевой, Н. Зив, Г. Ждановой, Л. Пешковой, А. Филиппову. Все они ощущали себя словно членами одной семьи — братьями и сестрами, обязанными своим родством Надежде Сергеевне, от которой получали огромный заряд духовной чистоты, благородства и профессиональной честности. Абсолютно права Е. Царёва, говоря об учениках Н. Николаевой, что «во многих из них запали искры ее таланта, ее ясного ума, умевшего проникать в самые сложные перипетии исторического процесса духовной деятельности человечества» [4, с. 14].

Надежда Сергеевна всегда относилась к своим ученикам приветливо, участливо, но внешне сдержанно, никого не выделяя и не приближая к себе. Во Владимире Аксенове она ценила ум, работоспособность, целеустремленность, отзывчивость и готовность в любую минуту прийти на помощь. В семейном архиве автора данной статьи сохранилось несколько писем Н. Николаевой, написанных Лидии Александровне Аксеновой в период весны – осени 1974 г. Все они проникнуты чувством благодарности за воспитание прекрасного сына и, одновременно, гордости за него как своего ученика. В поздравительной открытке к 1 мая, в период подготовки к выпускным экзаменам, Надежда Сергеевна успокоительно сообщает: «Володя работает успешно». В следующем далее письме от 17.05.1974, написанном вскоре после защиты им дипломной работы, пишет: «Хочу поздравить Вас с отличными успехами Вашего сына, одного из лучших

наших выпускников. Я очень удовлетворена работой Володи и надеюсь, что дальнейшее обучение его в консерватории даст еще более плодотворные результаты». А осенью, когда новоиспеченный аспирант был направлен руководителем студенческого отряда на сельхозработы в один из подмосковных колхозов, Н. Николаева заботливо информирует: «Скоро возвращаются наши студенты с сельскохозяйственных работ, погода им благоприятствовала (осень у нас стоит сухая, довольно теплая), так что думаю, там все было в порядке, и Володя хорошо справился со своими обязанностями. Вообще меня порадовала сознательность, с которой Володя отнесся к вопросу о поездке со студентами в колхоз. Не сомневаюсь, что по приезде он активно включится в научную работу и быстро все наверстает. Конечно, сделать придется очень многое, тему мы взяли большую и трудную, требующую работы во многих направлениях. Зато она имеет несомненный интерес и дает простор для исследователя».

Чувство огромного уважения и пиетета к Надежде Сергеевне Николаевой В. Аксенов пронес через всю свою жизнь. Он воспринял от нее не только знания и педагогические приемы. Именно ей Владимир был обязан многими собственными человеческими и профессиональными качествами: серьезностью, добросовестностью, умением отделять главное от второстепенного, находить нужные слова для выражения своих мыслей. В свою очередь, он делился всем накопленным багажом с учениками. Так традиции московской музыковедческой школы прорастали и укоренялись на молдавской земле.

Библиографические ссылки

1. Ученики, товарищи по кафедре, друзья: Памяти Н.С. Николаевой. В: Советский музыкант. 1988, 23 нояб.
2. *Памяти Н.С. Николаевой*. Москва: МГК им. П. Чайковского, 1996.
3. ПЕТРОВ, Д. Царёва Екатерина Михайловна. В: *Московская консерватория от истоков до наших дней, 1866–2066*: биограф. энциклопед. словарь. Москва, 2007, с. 579–581.
4. ЦАРЁВА, Е. Камерная музыка Брамса. В: *Музыкальная жизнь*. 1983, № 10, с. 15–16.
5. ЦАРЁВА, Е. Музыкант, ученый, педагог. В: *Памяти Н.С. Николаевой*. Москва, 1996, с. 3–15.

III: CONTINUATORI

CONCERTUL INSTRUMENTAL CA OBIECT AL CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE

THE INSTRUMENTAL CONCERTO AS OBJECT OF SCIENTIFIC RESEARCH

VLADIMIR ANDRIEȘ,
profesor universitar interimar, doctor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Concertul instrumental este unul din cele mai vechi genuri ale muzicii instrumentale europene, a cărui istorie începe cu circa trei secole în urmă și durează până în prezent demonstrând o varietate extraordinară de forme și o diversitate a variantelor de tratare. Abordând genul concertului, cercetătorii încearcă să stabilească trăsăturile esențiale, definitorii pentru acest gen, să descopere natura lui și să formuleze un „tipic” sau un „canon” genetic al concertului. În articol sunt analizate lucrările mai multor muzicologi din diferite țări consacrate evoluției istorico-stilistice a genului concertant și examinării celor mai relevante mostre de la origini (sec. XVI-XVII) până în prezent. Un interes deosebit în acest context prezintă studiile semnate de A. Veinus, M. Roeder, M. Steinberg, S. Keefe, I. Grebneva, E. Dolinskaia ș.a.

Articolul a fost realizat pe baza materialelor tezei de doctorat ”Concertul pentru violă și orchestră: modalități de studiu” elaborată sub îndrumarea regretatului savant și profesor Vladimir Axionov.

Cuvinte-cheie: concert instrumental, dialog, gen concertant, orchestră, solist

The instrumental concerto is one of the oldest genres of European instrumental music whose history began about three centuries ago and is continuing at present demonstrating an extraordinary variety of forms and diversity of variants of its treatment. Approaching the concerto genre the researchers try to establish the main features characteristic of this genre, to reveal its nature and to formulate a „pattern” or genetic canon of the concerto. In the article there is an analysis of the works of a lot of musicologists from different countries that are dedicated to the historical stylistic evolution of the concerto genre and to the study of the most relevant samples, from their origin (the 16th–17th centuries) up to the present time. In this context, of special interest are the studies signed by A. Veinus, M. Roeder, M. Steinberg, S. Keefe, I. Grebneva, E. Dolinskaia and other musicologists.

The article was written on the basis of the materials of the doctoral thesis ”Concerto for Viola and Orchestra: Methods of Study” worked out under the supervision of the late scientist and university professor Vladimir Axionov.

Keywords: instrumental concerto, dialogue, concerto genre, orchestra, soloist

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

Muzicienii din diferite timpuri au subînțeles sub numele de concert lucrări muzicale destul de îndepărtate de ceea ce înțelegem noi astăzi prin acest termen.

Printre primele exemple de aplicare a termenului *concerto* în muzică este cunoscută cea din 1519 *Un concerto di voci in musica*, care prin denumirea sa face trimitere foarte clară la ansamblul vocal, însemnând o împreunare a vocilor [1, p. 627]. M. Praetorius în renumita *Syntagma musicum* (1619) ne oferă o descriere a concertelor din sec. XVII: „Se numește concert o astfel de interpretare când două coruri, unul cu o sunare mai acută, altul cu o sunare mai gravă, ba se contrapun, ba se reunesc în sunare comună” [cit. după 2, p. 7].

Ceva mai târziu termenul se aplică pieselor religioase scrise pentru ansambluri mixte formate din voci și instrumente (*Concerti sacri sau ecclesiastici* compuse de A. și G. Gabrieli, L. Viadana, *Mici concerte spirituale* de H. Schütz ș.a.), în care se cultivă antifonia și principiul responsorial [1, p. 628]. Aici se relevă originile vocale ale concertului prin punerea în evidență a unui personaj, printr-un joc de replici, prin alternarea cu ansamblul, dar și prin caracterul improvizatoric și ornamentarea excesivă a partidei solistice. Din a doua jumătate a sec. XVII termenul definește preponderent creații instrumentale în care un instrument solistic (sau un grup de instrumente) se opune întregului ansamblu [1, p. 628]. Astfel observăm că noțiunea de concert se formează în paralel cu constituirea genului.

Concertul pur instrumental care își începe dezvoltarea în Italia în a doua jumătate a sec. al XVII-lea, primește mai întâi de toate forma unui dialog între micile grupuri de instrumente solistice (*concertino*) și masa orchestrală (*ripieno*). Acest tip de concert capătă denumirea de *concerto grosso*. Din acesta, treptat și foarte firesc, prin reducerea partidei de *concertino* la un singur instrument, s-a desprins concertul solistic care introduce în scriitura muzicală un element nou, puțin perceptibil în *concerto grosso*: virtuozitatea în excelență care accentuează contrastul între solist și orchestră și generează un tip de muzician până atunci necunoscut — interpretul-virtuoz.

De la sfârșitul sec. al XVIII-lea cele mai frecvente devin concertele pentru un solist și orchestră, mai rar întâlnindu-se cele pentru mai multe instrumente: duble, triple, cvadruple. Există de asemenea și concerte pentru un singur instrument fără orchestră, dar și pentru orchestră fără soliști, concerte pentru cor *a capella*, precum și pentru voce (voci) și orchestră. Această enumerare demonstrează varietatea extraordinară de forme și diversitatea variantelor de tratare, pe care o adoptă genul concertant pe parcursul istoriei sale, precum și deosebirile, uneori radicale, ce diferențiază concertele semnate de compozitori timp de circa patru secole.

Mobilitatea extraordinară a acestui gen, adaptabilitatea lui, capacitatea de „mimicrie genuistică” care îi permite în opinia cercetătorilor, ba să se apropie de simfonie, ba să se dizolve în sfera muzicii camerale, au determinat vitalitatea și vigoarea genului concertant [3, p. 3]. Analizând cauzele acestei „vitalități”, cercetătorii menționează astfel de calități ale concertului ca posibilitatea de automanifestare a interpretului, lejeritatea relativă a concertului în comparație cu alte genuri instrumentale (în special cu simfonia), caracterul comunicativ, reprezentativ, oarecum teatral al concertului, accesibilitatea lui ș.a.

Abordând genul concertului, muzicologii încearcă să stabilească trăsăturile esențiale, definitorii pentru acest gen, să descopere natura lui și să formuleze un „tipic” sau un „canon” genetic al concertului. În calitate de trăsături specifice ale concertului cel mai frecvent sunt numite caracterul dialogat al expunerii, evidențierea interpretării solistice, realizarea principiului jocului. Mulți autori care abordează genul de concert menționează lacunele ce există astăzi în teoria acestui gen, precum și elucidarea incompletă a multor aspecte ce țin de specificul lui, și inadvertențele terminologice ce se observă în multe lucrări muzicologice consacrate concertului. Până în prezent nu s-a stabilit o tipologie unanim aprobată a acestui gen și acceptată de întreaga comunitate științifică, fiecare cercetător încercând să propună o proprie clasificare bazată pe cele mai diferite criterii și principii.

Genul concertului a fost obiectul numeroaselor investigații realizate de savanți din diferite țări. În știința muzicală contemporană există mai multe studii consacrate genului de concert. Cartea lui A. Veinus *Victor book of concertos* [4] cuprinde schițe analitice despre circa 130 de concerte compuse începând cu perioada Barocului (A. Vivaldi, J. S. Bach) până la mijlocul secolului XX (P. Hindemith, A. Honegger, B. Bartók ș. a.). În *Introducere* A. Veinus expune viziunea sa asupra specificului genului concertant, asupra principalelor tipuri de concerte (*concerto grosso* și cel solistic, concertul baroc, clasic, romantic și contemporan), prezintă informații despre compoziția ciclului și a părților componente ale concertului, descrie pe scurt evoluția genului și tangențele ce există între concert și alte genuri muzicale (de exemplu, suita sau opera). Autorul consideră că noțiunea de rivalitate între două forțe diferite este fundamentală pentru un concert, reprezentând cel mai constant principiu în istoria genului. Redusă la termenii cei mai generali, esența concertului solistic ilustrează de fapt drama antică și mereu actuală a luptei între individ și gloată [4, p. XVII].

Michael Roeder în lucrarea sa *O istorie a concertului* [5] urmărește procesul apariției și evoluției genului concertant de la origini (sec. XVI–XVII) până în prezent. În opinia autorului „ideea de bază a concertului — divizarea interpreților în două grupuri — unul solo și celălalt orchestral — rămâne neschimbată de-a lungul secolelor în timp ce alte trăsături specifice ale genului, ca de exemplu, relația între acești doi participanți a suferit pe parcursul secolelor schimbări fundamentale” [5, p. 12]. Forma evoluată de concert, menținând întotdeauna opoziția între *solo* și orchestră, cunoaște numeroase varietăți specifice în funcție de perioada istorică, de școala componistică și de compozitori. Autorul *Istoriei concertului* încearcă să capteze schimbările ce au intervenit de-a lungul anilor în așa aspecte importante pentru genul de concert cum sunt rolul solistului, perfecționarea instrumentelor, evoluția funcțiilor sociale ale muzicii, influența culturii locale, regionale și internaționale, precum și circumstanțele evenimentelor din viața compozitorilor. Cartea este împărțită în patru secțiuni corespunzătoare perioadelor majore din muzică occidentală și din dezvoltarea concertului: Barocul, Clasicismul, Romantismul și sec. XX. În cadrul secțiunilor cărții se atrage atenția și asupra diferențelor ce există în tratarea genului de concert în diferite regiuni (de exemplu, școlile bologneză și veneziană din sec. XVII, școlile de la Mannheim, Paris, Berlin și Viena în epoca clasicismului și romantismului ș.a.).

M. Roeder examinează atât lucrări majore, de mare popularitate printre interpreți și la public, dar și concerte ale unor compozitori mai puțin cunoscuți, dar care, în opinia autorului, au adus contribuții importante la evoluția genului. Vom cita doar câteva nume: G. Torelli, T. Albinoni, G. Muffat, P. Locatelli, P. Nardini, L. Boccherini, A., C., și J. Stamitz, M. Haydn, G. B. Viotti, P. Rode, F. Kalkbrenner, I. Moscheles, L. Spohr, J. N. Hummel, M. Bruch, V. d'Indy, A. Rubinștein, M. Balakirev și mulți alții.

În partea a patra consacrată concertelor din sec. XX Roeder prezintă informații bogate despre evoluția genului concertant în Uniunea Sovietică (examinând aportul unor corifei ai muzicii ca D. Șostakovici, S. Prokofiev și R. Șcedrin), în Marea Britanie (prezentând schițe analitice despre concertele celor mai importanți compozitori britanici E. Elgar, R. Vaughan Williams, G. Holst, F. Bridge, F. Delius, B. Britten și W. Walton, dar și a unor autori mai tineri P. M. Davies și T. Musgrave), în țările scandinave (J. Sibelius și C. Nielsen). Câte un capitol aparte este consacrat prezentării concertelor semnate de I. Stravinski, M. Ravel și reprezentanții neoclasicismului francez (F. Poulenc, D. Milhaud, A. Honegger, J. Ibert), precum și celor semnate de cinci dintre cei mai importanți compozitori din prima jumătate a secolului XX (A. Schönberg, A. Webern, A. Berg, B. Bartók și P. Hindemith). În atenția lui M. Roeder se numără și concertele compozitorilor din America Latină, Canada și SUA, dar și cele aparținând unor nume notorii din componistica contemporană (G. Ligeti, H. W. Henze, W. Lutosławski, K. Penderecki). Numeroasele exemple muzicale inserate în carte ilustrează convingător afirmațiile și concluziile autorului.

O altă lucrare ce oferă numeroase informații utile despre concertul instrumental este studiul lui Michael Steinberg *Concertul: ghid pentru ascultător* [6]. În această carte Steinberg descrie circa 120 de lucrări, începând de la J. S. Bach (anii 1720) și ajungând până la J. Adams (1994). Cititorii vor găsi aici fondul de bază al repertoriului concertistic, printre care *Concertele Brandenburgice* ale lui Bach, cele optsprezece concerte pentru pian de W. A. Mozart, toate concerte de L. Beethoven și J. Brahms, precum și lucrări majore de F. Mendelssohn, R. Schumann, F. Liszt, M. Bruch, A. Dvořak, P. Ceaikovski, E. Grieg, E. Elgar, J. Sibelius, R. Strauss, S. Rahmaninov și alții. Cartea oferă, de asemenea informații prețioase despre concertele instrumentale create de maeștrii secolului XX, cum ar fi A. Schönberg, B. Bartók, I. Stravinski, A. Berg, P. Hindemith, S. Prokofiev, A. Copland și E. Carter. În schițele sale analitice M. Steinberg reușește să releve valorile expresive, dramatice, emoționale ale concertelor examinate și să reproducă contextul istoric și personal în care aceste lucrări au fost compuse. Cartea este plină de informații biografice și istorice importante, conține descrieri ale desfășurării „evenimentelor” muzicale din fiecare concert analizat. Totodată în urma lecturării acestei cărți apar și unele întrebări și nedumeriri. Spre exemplu, în studiul lui Steinberg lipsesc așa figuri importante pentru istoria genului precum A. Vivaldi sau G. Ph. Telemann, care au fost, după cum se știe, doi dintre cei mai prolifici autori de concerte. Nu găsim aici nici *Concerti grossi* op. 6 de G. F. Händel, nici concertele pentru trompetă de J. Haydn și alte mostre de referință. Însă în pofida acestor omiteri lucrarea lui M. Steinberg prezintă interes atât pentru melomani, cât și pentru muzicologii preocupați de cercetarea concertului instrumental.

Unul din puținele studii în care se oferă o imagine generalizatoare asupra genului de concert plasându-l în diferite contexte muzicale și extramuzicale este *The Cambridge companion to the concerto* [7]. Este un studiul colectiv editat sub redacția lui Simon P. Keefe în care sunt examinate concertele care au avut o contribuție majoră în cultura muzicală, dar și unele subiecte legate de interpretare. Volumul este organizat diferit de alte lucrări similare (majoritatea dintre care par să reunească numeroase note de program ale diferitor concerte), conținând trei părți: *Contexte*, *Lucrări* și *Interpretare*, împărțite în mai multe capitole.

În scurta prefață S. Keefe încearcă să stabilească statutul ontologic al concertului, menționând că „pe de o parte este foarte ușor de a defini concertul, iar pe de alta — foarte dificil” [7, p. 7]. Autorul notează că varietatea opiniilor teoretice și critice în ultimele două secole se focusează în particular pe două subiecte care stau la baza concertului: 1) natura interacțiunii între participanți — solo și orchestră — și în extensia funcției orchestrei; 2) natura muzicii scrise pentru soliști. Dezbaterile teoretice și critice pe aceste teme influențează și sunt influențate, în opinia lui S. Keefe, de practica componistică, contribuind semnificativ la vitalitatea, transformabilitatea și popularitatea genului de concert. „Mai mult decât alte genuri, concertul, în special cel de virtuositate, polarizează auditorul separând fanii cu gusturi primitive de cinicii cu gusturi elevate. În timp ce primii aclamă, ultimii sunt iritați, împărtășind opinia critică precum că lucrările concertante sunt în primul rând vehicule pentru propria promovare compozițională și solistică și nu servesc întru edificarea autentică a publicului, acompaniamentul orchestral fiind aproape irelevant” [7, p. 8].

Într-un mod mai sistematic aceste teme sunt explorate în capitolul *Theories of the Concerto from the Eighteenth Century to the Present Day*, și în special în primul paragraf al acestuia *Virtuositatea și interacțiunea solistului cu orchestra în secolele XVII–XIX* semnat de Keefe. Autorul analizează teoriile existente în jurul percepției calităților pozitive și negative ale concertului, dezbaterile critice asupra valorii relative a virtuosității solistice opunând aceasta interacțiunii solo — orchestră (așa numitului dialog dramatic). El menționează că lucrările unor teoreticieni și critici din secolele XVIII–XIX ca de exemplu J. G. Sulzer, H. Ch. Koch, J. K. F. Triest, F. Rochlitz ș. a. conțin mai multe atacuri la adresa concertului din motivul virtuosității extreme. Sulzer și Koch compară rolul solistului în multe concerte cu cel al acrobatului. Teoreticienii din sec. XVII–XIX consideră interacțiunea activă între solist și orchestră într-un concert un remediu ideal pentru atenuarea virtuosității solistice excesive. „Concertul ideal pentru criticii de la *La Revue et Gazette musicale* este focusat pe egalitate și dialog între instrumentul solistic și orchestră”. Și pentru C. Dahlhaus dialogul solo-orchestră este un *sine qua non* al unei mișcări tradiționale de concert [7, p. 15].

Titlul capitolului semnat de Tia DeNora *The Concerto and Society* orientează cititorul spre asemenea subiecte ca mediile în care a fost interpretat concertul în diferite timpuri sau rolul concertelor în carierele interpreților și compozitorilor. Însă autoarea oferă trei studii de caz relevante în opinia ei pentru explorarea caracteristicilor sociale ale concertului [7, p. 19]. În primele două studii autoarea polemizează cu muzicologii Susan McClary (nefiind de acord cu opinia acesteia despre *Concertul Brandenburgic* nr. 5 de

J. S. Bach) și S. Keefe (criticând afirmația lui precum că relația de cooperare între solist și orchestră în concertele lui Mozart oferă ascultătorilor o modalitate excelentă pentru a învăța despre cooperare). În cel de-al treilea, după o analiză statistică a programelor concertelor vieneze din anii 1793–1810, T. DeNora observă că majoritatea interpreților (73%) care au cântat concertele pentru pian de Mozart au fost femei, în timp ce 84% din cei care au interpretat concertele pentru pian de Beethoven au fost bărbați, concluzionând că Beethoven în concertele sale a introdus un nou rol al solistului (intuitiv și eroic) și a contribuit astfel la marginalizarea femeilor pianiste [7, p. 28].

Partea a doua a studiului conține șapte capitole consacrate examinării concertelor în diferite perioade istorice începând cu concertul italian de la sfârșitul sec. XVII și terminând cu concertele compuse după anul 1945 (autori M. Talbot, D. Yearsley, S. Keefe, S. D. Lindeman, R. L. Todd, D. E. Schneider, A. Whittall).

Partea a treia pune în dezbatere mai multe probleme ale practicii interpretative a concertelor. Două din cele patru capitole incluse în această parte sunt consacrate practicii interpretative din secolele XVIII și, respectiv, XIX (autori R. Stowell și D. Rowland), iar ultimul capitol (semnat de T. Day) se axează pe analiza problemelor ce intervin în interpretarea concertelor în era imprimărilor.

The Cambridge companion to the concerto oferă o panoramă largă și o istorie a genului de concert — gen aflat în permanentă schimbare, îndrăgit atât de melomani, cât și de muzicieni (interpreți și compozitori).

O sursă de informație foarte prețioasă pentru orice cercetător interesat de genul de concert o prezintă cartea *Concertul: Ghid de cercetare și informare* [8] elaborată cu multă migală de cercetătorul american St. D. Lindeman. Ghidul direcționează utilizatorii către diferite surse ce reflectă diverse aspecte ale genului de concert, către operele compuse în acest gen și compozitori care au scris concerte. În scurta prefață la *Ghid* St. Lindeman identifică în calitate de trăsătură definitivă a genului de concert existența a două sau mai multe forțe interpretative contrastante, dar complementare, trăsătură care se manifestă în toate concertele începând cu primele exemple compuse în sec. XVI și până la cele scrise la începutul sec. XXI. Autorul menționează că „lucrările concertante au atras numeroși critici, istorici, teoreticieni și compozitori care au scris despre propriile lor concerte (de ex., M. Ravel, C. Saint-Saëns), sau despre lucrările altor compozitori (A. Copland, F. Poulenc, S. Prokofiev, R. Schumann). Acest grup de scriitori a creat un corp de literatură secundară care ar putea fi chiar mai gargantuană decât numărul impunător de concerte care au fost compuse în cei circa patru sute de ani de istorie a genului. Teoreticienii începând cu E. Bottrigari (*Il desiderio, ovvero De' concerti di varii strumenti musicali*, 1594) și M. Praetorius (*Syntagma Musicum*, III, 1618) au oferit definițiile și cerințele. Unii dintre teoreticienii cei mai cunoscuți din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea (H. Ch. Koch, J. J. Quantz, C. Czerny, A. B. Marx, A. Reicha), istoricii și criticii (Ch. Burney, E. Hanslick) au scris despre diferiți compozitori și despre concertele lor. Mai mulți critici și teoreticieni contemporani (ca D. Tovey, J. Kerman, E. Cone, L. G. Ratner, M. Talbot) ne-au oferit scrierile lor penetrante, pătrunzătoare și, în unele cazuri (ca de exemplu, S. McClary),

controversate despre mostrele cele mai reprezentative elaborate în genul de concert” [8, p. IX–X].

Bibliografiile din *Ghid* sunt împărțite după subiecte, incluzând următoarele: studii cu caracter general despre genul de concert; studii mai specializate (acestea fiind împărțite pe țări, pe perioade stilistice, pe secole, pe instrumente, pe compozitori); note de program; studii despre interpretare; studii consacrate formei de concert în reflecția teoreticienilor și criticilor contemporani; lucrări ale criticilor, istoriografilor și scriitorilor contemporani; studii ale teoreticienilor contemporani; cărți, articole, cercetări despre compozitori și concertele lor. Această ultimă secțiune este cea mai mare, cuprinzând circa 400 de compozitori și concertele acestora. Bibliografia despre fiecare autor reflectă lucrări consacrate în mod special tratării genului de concert de către acești compozitori. Sursele prezente în *Ghid* datează de la sfârșitul sec. XVI până în prezent. *Ghidul* mai conține și un indice de autori fiind nominalizate lucrările acestora și un indice de subiecte. În cadrul fiecărui capitol găsim informații bibliografice complete, inclusiv toate datele de ieșire și, frecvent, o scurtă adnotare. Analizând acest *Ghid* observăm că în atenția autorului au nimerit doar sursele scrise în limbile engleză și germană, precum și câteva exemple singulare elaborate în franceză sau italiană.

Un aport substanțial la studierea genului de concert prezintă monografia *Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия* semnată de E. Dolinskaia [9]. Autoarea propune un studiu ce iese atât din limitele concertului pentru pian oferind o panoramă generalizatoare asupra întregului gen, cât și din limitele secolului XX. E. Dolinskaia examinează evoluția concertului pentru pian în cultura muzicală rusă pornind de la identificarea izvoarelor genului în epoca romantismului și în creația lui Beethoven, amintește de existența unui număr impunător de concerte semnate de membrii grupului celor cinci și de A. Rubinștein menționând că aceste mostre au servit drept punct de pornire în demersurile creative ale lui P. Ceaikovski și S. Rahmaninov. E. Dolinskaia descrie cu lux de amănunte dezvoltarea concertului pentru pian și orchestră în zilele noastre plasându-l într-un cadru destul de larg al genului care cuprinde concertele pentru diferite instrumentele și oferind astfel o panoramă exhaustivă a concertului instrumental contemporan în creația componistică rusă. E. Dolinskaia elaborează mai multe schițe analitice reunite într-o structură tripartită precedată de o introducere istorico-stilistică denumită *Uvertură pe trei teme*.

Una din cercetările de ultimă oră (2010) consacrate concertului a fost realizată de Irina Grebneva și materializată în monografia *Скрипичный концерт в европейской музыке XX века* [10]. Monografia I. Grebneva este una din puținele cercetări în care concertele pentru vioară semnate de autorii din fosta URSS și de compozitorii din Vest sunt prezentate în calitate de componente ale unui fenomen integru deși foarte complex plasându-le într-un context cultural foarte vast. Lucrarea constituie o încercare de a prezenta concertul pentru vioară din secolul XX ca un mozaic multicolor realizând în multiple variante stilistice ceea ce autoarea numește „arhetipul (sau kenotipul) genului” descris în primul capitol în care găsim de asemenea și o expunere a evoluției istorice a concertului pentru vioară de la Baroc la contemporaneitate. Celelalte două capitole sunt consacrate examinării numeroaselor exemple reprezentative ale genului culese din diverse curente stilistice ce s-au perindat pe

parcursul ultimului secol. Cartea este completată de o bibliografie impunătoare (circa 400 de surse), de o listă a compozitorilor autori de concerte pentru vioară (circa 1300 de nume), de un tabel cronologic al concertelor compuse între anii 1900 și 2009 (circa 1850 concerte) în care găsim și concertele pentru vioară semnate de compozitorii din România și din Republica Moldova și de un alt tabel în care sunt prezentate cele mai diverse modele compoziționale întâlnite în concertele pentru vioară și orchestră.

Concertul a fost și rămâne un obiect pe larg explorat atât de practica muzicală prin creația compozitorilor și activitatea interpreților, cât și de știința muzicologică prin examinarea celor mai diferite aspecte ale genului în numeroasele studii elaborate de cercetătorii din diferite țări. Nici muzicologia din arealul cultural românesc nu a rămas indiferentă față de acest subiect [11].

Analiza literaturii de specialitate ne permite să afirmăm că genul concertului a fost unul din subiectele destul de frecvent abordate de către cercetători. Numărul relativ mare de lucrări științifice consacrate concertului denotă însă o anumită disproporționalitate. Astfel:

- din toate perioadele stilistice în care s-a manifestat genul de concert, cel mai bine este studiată perioada preclasică, adică perioada de apariție și afirmare a noului gen, precum și secolul XX. Concertele din epoca clasicismului și cele romantice sunt mai puțin prezente în cercetările muzicologice;
- sub aspectul problematicii abordate în studiile științifice predomină lucrările în care sunt analizate anumite mostre reprezentative ale genului fără a se pune problema elucidării legăturilor și continuității în evoluția genului;
- nu foarte numeroase sunt și cercetările în care se încearcă relevarea trăsăturilor definitorii ale genului;
- în literatura muzicologică predomină schițele analitice și cercetările monografice consacrate în special concertelor pentru pian și pentru vioară, celelalte instrumente rămânând, oarecum, în umbră.

Referințe bibliografice

1. HUTCHINGS, A., TALBOT, M., EISEN, C., BOTSTEIN, L., GRIFFITHS, P. Concerto. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1990, vol. 2, pp. 626–640.
2. САМОЙЛЕНКО, Е. *Жанровая природа инструментального концерта*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2003. 26 с.
3. ЗАРОДНЮК, О. *Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–90-х годов*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2006. 19 с.
4. VEINUS, A. *Victor book of concertos*. New York: Simon and Schuster, 1948. 450 p.
5. ROEDER, M. *A history of the concerto*. Portland: Amadeus Press, 1994. 480 p.
6. STEINBERG, M. *The Concerto: A Listener's Guide*. London: Oxford University Press, 1998. 528 p.
7. *The Cambridge companion to the concerto*. Cambridge University Press, 2005. 309 p.
8. LINDEMAN, S. *The Concerto: A Research and Information Guide*. New-York–London: Routledge, 2006. 216 p.
9. ДОЛИНСКАЯ, Е. *Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия*: исследовательские очерки. Москва: Композитор, 2006. 560 с.
10. ГРЕБНЕВА, И. *Скрипичный концерт в европейской музыке XX века*. Москва: МГК, 2010. 355 с.

11. Despre acest subiect vezi: ANDRIEȘ, V. Concertul instrumental și reflectarea lui în muzicologia autohtonă. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău, 2011, pp. 60–68.

ЖАНР ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА И ЕГО НАУЧНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

GENUL DE CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ȘI VALORIFICAREA LUI ȘTIINȚIFICĂ

THE GENRE OF CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA IN THE CREATION OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA AND ITS SCIENTIFIC COMPREHENSION

АЛЕНА ВАРДАНЯН,

и. о. доцента,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье характеризуется жанр концерта для фортепиано с оркестром в творчестве композиторов Республики Молдова. Он представлен с точки зрения исторической эволюции, стилевых параметров, особенностей композиционно-драматургических моделей, авторских прочтений. Систематизированы и обобщены музыковедческие материалы о молдавском фортепианном концерте, накопленные в национальной музыкальной науке. Охарактеризованы работы А. Мирошникова, Э. Абрамовой, Е. Клетинича, Е. Мироненко и др.

Ключевые слова: концерт для фортепиано с оркестром, композиционно-драматургические разновидности жанра, композитор, музыкальный язык, историческое музыковедение

În articol se studiază genul de concert pentru pian și orchestră în creația compozitorilor din Republica Moldova. Acest gen se analizează din punctul de vedere al evoluției istorice, stilului muzical, particularităților compoziției și dramaturgiei, viziunii individuale a autorilor. Este propusă panorama vastă a cercetărilor muzicologice consacrate concertului pentru pian și orchestră din Republica Moldova, sunt caracterizate lucrările științifice ale lui A. Miroșnikov, E. Abramova, E. Kletinici, E. Mironenco etc. Materiale acestea sunt sistematizate și generalizate.

Cuvinte-cheie: concert pentru pian și orchestră, varietățile compozițional-dramaturgice ale genului, compozitor, limbaj muzical, muzicologie istorică

The article examines the genre of the concerto for piano and orchestra in the creative activity of composers from the Republic of Moldova. This genre is analyzed from the point of view of its historical evolution, musical style, the composition and dramaturgy peculiarities and the author's individual conception. She gives a vast panorama of musical research dedicated to the concerto for piano and orchestra in the Republic of Moldova and characterizes the scientific works written by A. Miroshnicov, E. Abramova, E. Kletinici, E. Mironenko etc. The materials are systematized and generalized.

Keywords: concerto for piano and orchestra, composition-dramaturgic varieties of the genre, composer, musical language, historical musicology

Фортепианный концерт занимает важное место в системе жанров современного композиторского творчества Республики Молдова. К написанию концертов для фортепиано с оркестром обращались как маститые композиторы, так и начинающие авторы, их создавали в разных творческих манерах, в них отражали различные художественные идеи. Наличие весьма внушительного количества опусов в данном жанре свидетельствует об интересе отечественных авторов к выразительным возможностям рояля в условиях концертного жанра, о многообразии их творческих поисков и находок в области фортепианной музыки.

Развитие фортепианного концерта в молдавском музыкальном искусстве тесно связано с освоением классических и романтических традиций, с эволюцией технических и выразительных аспектов фортепианного исполнительства, с применением разнообразных тембровых и динамических возможностей фортепиано. Все эти процессы стимулируют развитие виртуозности, концертности, ассимиляции исполнительских приемов, сложившихся в других жанрах фортепианной музыки.

Первые концерты для фортепиано с оркестром на территории нынешней Республики Молдова возникли в 1920-е гг. Это были два сочинения К. Романова: первый концерт увидел свет в 1920 году, второй появился через несколько лет (в период 1921–1924 гг.). Вскоре после окончания Второй мировой войны, в 1950-е годы были сочинены сразу несколько фортепианных концертов: *Первый* Д. Федова (1952), *Второй* В. Полякова (1955)¹ и *Четвертый* М. Фишмана².

Следующее десятилетие отмечено появлением только одного сочинения в данном жанре: в 1965 г. был создан *Концерт для фортепиано с оркестром* А. Люксенбурга. В 70-е гг. XX века появляются еще пять фортепианных концертов — *Концерт № 2* Д. Федова (1970), *Концерт* В. Верховлы (1974), *Юношеский концерт* для фортепиано и камерного оркестра А. Люксенбурга (1976), *Концерт* В. Биткина (1978) и *Концерт* С. Лобеля (1978). Интерес к жанру фортепианного концерта наблюдается и в 1980-е годы, когда возникает *Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра* В. Ротару (1981), а Б. Дубоссарский сочиняет свой *Концерт для фортепиано с оркестром* (1983). Г. Чобану в этот период представляет сразу два опуса: *одночастный Концерт-рапсодию № 1* (1984) и *Концерт № 2*, озаглавленный *Nostalgie de sărbătoare* (1988).

Любопытно, что в 1990-е годы интерес к жанру фортепианного концерта проявили не только маститые авторы, но и композиторы молодого поколения. Так, наряду с *Концертом-поэмой «Памяти А. Бабаджаняна»* В. Симонова (1990), были написаны *одночастные произведения композиторов-студентов: Концерт для фортепиано с оркестром* создала ученица З. Ткач А. Короид (1991), а годом спустя (1992) Л. Штирбу под руководством Б. Дубоссарского в качестве дипломной

¹ Свой *Первый фортепианный концерт* В. Поляков написал в 1948 г. за пределами Молдавии — в Латвии.

² Как утверждает Т. Мельник, М. Фишман является автором пяти фортепианных концертов; наиболее примечательным из них был *Концерт №4 Es-dur*, написанный во второй половине 1950-х годов.

работы пишет свой *Концерт*. И, наконец, первыми примерами жанра фортепианного концерта в третьем тысячелетии стали *Концерт для фортепиано с оркестром* З. Ткач, созданный в 2002 г., и концерт ее ученика А. Тимофеева, написанный в 2003 году.

Все названные произведения различны. Каждый из них несет на себе печать авторской индивидуальности с ее стилевыми и жанровыми предпочтениями. Так, *Первый* концерт Д. Федова, *Второй* концерт В. Полякова и концерт Б. Дубоссарского отмечены чертами неоромантизма, элементы неофольклоризма ощущаются в *Концерте-рапсодии* В. Ротару, влияние джаза и рок-музыки наглядно демонстрирует *Концерт для фортепиано с оркестром* Л. Штирбу.

Кроме того, с позиции сегодняшнего дня концерты молдавских авторов оцениваются по-разному, они имеют неодинаковую художественную ценность и различную концертную судьбу. Некоторые из них сочинялись опытными композиторами, находящимися в расцвете творческих сил (В. Поляков, З. Ткач). Другие писались молодыми авторами, которые лишь пробовали себя в академической композиции (А. Короид, Л. Штирбу и А. Тимофеев). Отдельные опусы создавались в расчете на конкретных исполнителей (например, концерт Л. Штирбу — для пианистки А. Соколовой, сочинение Б. Дубоссарского — для А. Палея), в ряде случаев сами авторы были инициаторами создания концертов, поскольку являлись не только композиторами, но и прекрасными пианистами, имевшими специальное фортепианное образование (Д. Федов, Г. Чобану).

В течение 50 лет на концертных площадках Молдовы фортепианные концерты отечественных композиторов звучали не часто. Так, слушатели Национальной филармонии им. С. Лункевича в разное время имели возможность познакомиться с *Концертом № 2* Д. Федова, представленным студентами класса профессора Л. Ваверко, и обоими концертами Г. Чобану в интерпретации Ю. Ривилис. *Концерт* Б. Дубоссарского дважды исполнил А. Палей; в рамках выпускного государственного экзамена пианистка А. Соколова сыграла *Концерт* Л. Штирбу. Премьера концерта З. Ткач прошла в исполнении А. Тимофеева, а спустя некоторое время это же произведение повторно прозвучало в интерпретации Р. Шейнфельд. Первый и единственный раз в Органном зале был представлен *Концерт-рапсодия* В. Ротару; партию солиста автор доверил А. Соколовой. К сожалению, нам не известны факты публичного исполнения *Концерта* В. Полякова. Однако в фонотеке АМТИИ имеется запись этого сочинения в интерпретации Г. Страхилевич.

С точки зрения композиционно-драматургического решения фортепианные концерты отечественных авторов могут быть охарактеризованы как две разновидности одной жанровой модели. Первая из них представляет собой традиционную циклическую композицию классико-романтического типа, построенную по принципу: быстро — медленно — быстро. В подобном ключе создано подавляющее большинство фортепианных концертов молдавских композиторов во второй половине прошлого века. Вторая жанровая разновидность

основывается на принципах одночастного концерта поэмого типа. Она стала наиболее востребованной моделью в последние три десятилетия.

Таким образом, из сказанного ясно, что жанр фортепианного концерта в музыкальной культуре Республики Молдова представляет собой достаточно развитое и сложное явление. Тем более парадоксальным оказывается факт, что данный жанр практически не изучен. Конечно, к настоящему времени отечественное музыковедение располагает некоторыми опубликованными сведениями об истории создания и исполнения отдельных произведений, об их образном строе и средствах музыкального языка, однако эта информация разрозненна и не систематизирована.

Так, в отечественной музыковедческой литературе чаще всего упоминаются фортепианные концерты Д. Федова и В. Полякова. Первые небольшие аналитические фрагменты о них находим в статьях о жизненном и творческом пути этих композиторов. Они размещены в сборнике материалов справочного характера, в котором характеризуется творчество членов молдавского отделения Союза Композиторов СССР. Данное издание увидело свет в Кишиневе в 1955 г. (автор статьи о Д. Федове — З. Столяр, о В. Полякове — Б. Котляров) [1]. Почти в это же время была опубликована научно-популярная брошюра Б. Котлярова и А. Абрамовича из серии *Музыкальная культура союзных республик*, под названием *Молдавская ССР* и содержащая краткий обзор развития основных жанров композиторского творчества с 1940 г. до середины 1950-х гг. В ней также имеется упоминание о концертах Д. Федова и В. Полякова [2]. В 1960 г. в издательстве *Советский композитор* появился сборник *Композиторы Молдавской ССР*, где авторами статей о творчестве В. Полякова и Д. Федова (в которых представлены сведения об их фортепианных концертах) являются Н. Шехтман и З. Столяр [3].

Рассмотрение концертов для фортепиано с оркестром этих же композиторов включается и в обзорные статьи, где на первый план выдвигаются проблемы исторического развития разных жанров инструментальной музыки в МССР. Первая из этих статей написана С. Лобелем и А. Абрамовичем для сборника *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Она озаглавлена *Инструментальная музыка* и рассматривает фортепианные концерты Д. Федова и В. Полякова в ряду других симфонических и камерно-инструментальных сочинений отечественных авторов соответствующего периода [4]. Первой работой, в которой сфера фортепианной музыки молдавских композиторов рассмотрена специально, стала брошюра А. Мирошникова *Фортепианные произведения молдавских композиторов*, созданная на базе его кандидатской диссертации и изданная в 1973 году. В ней в ряду фортепианных миниатюр, сонат и сюит для фортепиано называются также концерты Д. Федова и В. Полякова [5]. Более подробная статья монографического плана о творчестве В. Полякова, где также фигурирует фортепианный концерт, издана Е. Клетиничем [6]. Этот же музыковед опубликовал материал и о С. Лобеле, куда включил анализ его *Концерта для фортепиано с оркестром* [7].

В середине 1980-х гг. был издан сборник статей *Музыкальная культура Молдавской ССР*. В нем имеется раздел о симфоническом творчестве молдавских композиторов, принадлежащий З. Столяру. В ряду симфоний, симфонических поэм и инструментальных концертов здесь фигурируют фортепианные концерты Д. Федова и В. Полякова [8]. Вскользь, в связи с особенностями оркестровой партии, упоминается фортепианный концерт В. Полякова и в статье Ю. Цибульской, посвященной особенностям трех симфонических произведений этого автора: *Concerto rustico*, *Седьмой симфонии* и симфонииетте *Вешний сад* [9]. Две работы об инструментальном концерте молдавских композиторов написаны Э. Абрамовой. Одна из них имеет методический характер и акцентирует внимание на теоретических вопросах типологии, классификации и определения жанра [10]. Вторая рассматривает преимущественно концерты для оркестра, а также скрипичные концерты [11]. Концерт для фортепиано с оркестром С. Лобеля в ней лишь упоминается.

Фортепианные концерты Г. Чобану анализирует Е. Мироненко в монографии о творчестве этого композитора: *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu* [12]. Значение данных аналитических разделов Е. Мироненко состоит в том, что концерты для фортепиано с оркестром Г. Чобану исследуются в контексте эволюции творчества композитора в целом. Принципы формообразования *Рапсодии-концерта* Г. Чобану находятся также в поле зрения И. Сухомлин-Чобану. В статье *Ранние симфонические сочинения Геннадия Чобану* она рассматривает данное сочинение в числе других симфонических опусов этого композитора 1980-х гг., проясняет особенности драматургического конфликта, жанровую специфику тематизма, использование приема «рассредоточенной каденции», сочетание концертности и рапсодийности [13]. Небольшой аналитический фрагмент, посвященный *Концерту-рапсодии* В. Ротару, содержит монография Е. Мироненко о музыке В. Ротару [14]. В нем отмечаются особенности двухчастной структуры концерта, опора на барочные модели токкатности, преобладание приема варьирования и принципов вариантности.

Самое современное издание, призванное представить музыкальное творчество Республики Молдова во всем объеме его жанрового разнообразия, вышло из печати в Кишиневе и озаглавлено *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate* [15]. Автором раздела об инструментальном концерте (в том числе и о концертах для фортепиано с оркестром) является музыковед Е. Мироненко. Она приводит сведения о фортепианных концертах Д. Федова, В. Полякова, А. Люксенбурга, С. Лобеля, В. Ротару, Г. Чобану, Б. Дубоссарского, Л. Штирбу, З. Ткач. Однако они очень лаконичны и не дают полного представления о сути каждого сочинения. Подробные анализы отдельных концертов выполнены автором этих строк. Это статьи о концертах З. Ткач, Д. Федова, В. Полякова, Б. Дубоссарского, Г. Чобану и Л. Штирбу [16–19].

Тем не менее, цельного исследования, специально посвященного рассмотрению жанра фортепианного концерта в музыке композиторов Республики

Молдова, до настоящего времени не существует. Не изучены присущие ему особенности композиции и драматургии, не определены характерные для него жанровые и стилевые приоритеты, не выявлены используемые в нем виды фортепианной фактуры и способы тембрового развития. Поэтому одной из важнейших задач отечественного музыковедения на настоящем этапе является аналитическое освоение жанровой модели концерта для фортепиано с оркестром в музыке композиторов Республики Молдова, систематизация ее основных разновидностей, определение связей, существующих между ними и детальная характеристика наиболее ярких и показательных образцов данного жанра. При этом актуальность и необходимость изучения жанровых особенностей фортепианного концерта диктуется не только значительностью художественных концепций и задач, решаемых композиторами в русле этого жанра, но и его определением возможных путей его дальнейшего развития.

Библиографические ссылки

1. *Композиторы Молдавской ССР*. Кишинев: Госиздат, 1955. 182 с.
2. КОТЛЯРОВ, Б., АБРАМОВИЧ, А. *Молдавская ССР*. Москва: Музгиз, 1957. 96 с.
3. *Композиторы Молдавской ССР*. Москва: Сов. композитор, 1960. 224 с.
4. АБРАМОВИЧ, А., ЛОБЕЛЬ, С. Инструментальная музыка. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва, 1965, с. 214–288.
5. МИРОШНИКОВ, А. *Фортепианные произведения молдавских композиторов*. Кишинев: Штиинца, 1973. 66 с.
6. КЛЕТИНИЧ, Е. Валерий Поляков. В: *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев, 1984, с. 50–86.
7. КЛЕТИНИЧ, Е. Соломон Лобель. В: *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев, 1984, с. 140–187.
8. СТОЛЯР, З. Симфоническая музыка. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва, 1978, с. 114–163.
9. ЦИБУЛЬСКАЯ, Ю. О трех партитурах В. Полякова (эскиз к портрету). В: *Социалистический реализм и проблемы развития искусства Молдавии*. Кишинев, 1982, с. 111–125.
10. АБРАМОВА, Э. Современный инструментальный концерт и некоторые аспекты его изучения (на примерах из творчества молдавских композиторов). В: *Методика изучения музыки XX века (на примерах из произведений молдавских композиторов 1970 – начала 80-х годов)*. Кишинев, 1985, с. 19–32.
11. АБРАМОВА, Э. Некоторые черты развития молдавского советского инструментального концерта в 70-е гг. В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии: Вопросы истории и теории*. Кишинев, 1988, с. 21–31.
12. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: Cartea Moldovei, 1999. 156 p.
13. СУХОМЛИН-ЧОБАНУ, И. Ранние симфонические сочинения Геннадия Чобану. В: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău, 1998, p. 140–170.
14. МИРОНЕНКО, Е. *Владимир Ротару*. Кишинев: Центр. типография, 2000. 118 с.
15. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.

16. VARDANEAN, A. Significance of Concerto № 1 for piano and symphony orchestra by David Fedov for evolution of the piano concerto in the Republic of Moldova. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2009. Chișinău, 2011, pp. 89–93.
17. VARDANEAN, A. The renewal of the form canons and the symbolism of the musical thematism in the Concerto for piano and symphony orchestra by Zlata Tkaci. In: *Studia Universitatis*. Chișinău, 2009, anul III, nr. 4 (24), pp. 167–170.
18. VARDANEAN, A. Concertul Nr. 2 pentru pian și orchestră de V. Poleacov: asimilarea tradițiilor genului. In: *Studia Universitatis*. Chișinău, 2010, anul IV, nr. 4 (34), pp. 221–224.
19. VARDANEAN, A. Concerto № 2 for piano and symphony orchestra by V. Polyakov. The form analysis and the comments of the performer. In: *Studia Universitatis*. Chișinău, 2010, anul IV, nr. 10 (40), pp. 225–230.

**О ТЕМБРОВЫХ КОНТРАСТАХ И НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ
ИХ ВОПЛОЩЕНИЯ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
ПАВЛА РИВИЛИСА**

CONTRASTELE TIMBRALE SI UNELE PARTICULARITĂȚI DE
IMPLEMENTARE A ACESTORA ÎN LUCRARILE SIMFONICE ALE LUI
PAVEL RIVILIS

SOME PECULIARITIES OF TIMBRE CONTRASTS AND THEIR
IMPLEMENTATION IN THE SYMPHONIC WORKS OF PAVEL RIVILIS

СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,

преподаватель,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье рассматривается проблема воплощения контраста в симфонических произведениях Павла Ривилиса, в которых экспрессия звучания рельефа и фона реализуется посредством особых, нечасто встречающихся в композиторской практике форм контраста. Они проявляются как на уровне темброво-регистровых характеристик одновидовых деревянных духовых инструментов, так и в сопоставлении различных регистровых зон того или иного инструмента.

Ключевые слова: тембр, контраст, Павел Ривилис, Симфонические танцы, Стихира, Чакона, Бурдоны

In acest articol este abordată problema de realizare a contrastelor în lucrările simfonice ale lui Pavel Rivilis în care expresivitatea sunării reliefului și a fundalului se atinge prin intermediu al unor forme de contrast mai rar utilizate în practica componistică, manifestându-se atât la nivelul de timbru a instrumentelor de suflat din lemn din aceeași familie, cât și prin contrapunerea diferitelor zone de registru ale unuia sau altuia instrument.

Cuvinte-cheie: timbru, contrast, Pavel Rivilis, Dansuri Simfonice, Stihira, Ciacona, Burdoane

This article focuses on the analysis of forms of contrasts realization in the symphonic works of Pavel Rivilis. In these pieces, the relief expression and the background sound are both

realized by means of special, uncommon in the compositional practice contrast forms, manifested both at the level of timbre and register characteristics of one or another woodwind instruments of the some group as well as in the juxtaposition of different register zones of woodwind instrument.

Keywords: *timbre, contrast, Pavel Rivilis, Symphonic Dances, Stikhira, Chaconne, Bourdons*

Музыкальные тембры нередко сравнивают с красками в живописи, создающими колорит произведения искусства и его настроение, а также передающими многоликость мира, его образы и эмоциональные состояния. Аналогию между красками в живописи и тембрами в музыке многие композиторы считали несомненной. Так, поднимая проблему оркестрового колорита в своем *Руководстве к инструментровке (Traité général d'instrumentation, 1863)* Ф. Геварт пишет: «Колорит основан на том идеальном свойстве, которым обладают музыкальные звуки — не только *выражать*, но также и *рисовать*; в этом отношении оно принадлежит к области чувства и воображения. Но его применение предполагает инстинктивное или сознательное познание синтетической стороны инструментровки...» [1, с. 150]. Спустя примерно полвека Н. Римский-Корсаков в *Основах оркестровки* делится ценными наблюдениями в области «живописной и яркой оркестровки нашего времени», посвятив значительную часть книги учению о звучностях (тембрах) и оркестровых сочетаниях [2].

Как в живописи, так и в музыке, одной из наиболее важных является проблема реализации контрастов в том или ином произведении, проявляющихся в изложении основного мелодического материала, а также в сопоставлении фактурного **рельефа** и **фона**. Рассмотрим ее на примере симфонических сочинений Павла Ривилиса.

Проблема оркестрового контраста возникла с появлением и распространением форм оркестрового музицирования, относящихся приблизительно к первой половине XVII в. Помимо прочих форм, контраст выражался в виде **динамического** сопоставления по принципу *solī — ripienti*¹.

Эволюция динамического контраста привела к контрасту **тембровому**, получившему распространение в оркестровке XIX в. Он основывался на выявлении и осознании объективно различных характеристик звучания инструментов оркестра. В качестве одного из примеров можно привести тему, известную как «рассказ Франчески», из симфонической фантазии П. Чайковского *Франческа да Римини*. Развитие данной темы композитор осуществил как гармоническими, так и тембровыми средствами: вначале она звучит у кларнета, затем у флейты и гобоя в октаву, затем у струнных. Таких примеров тембрового развития в симфонической литературе XIX в. можно привести множество.

XIX в. привнес в историю оркестровки отдельные образцы использования контраста **между инструментами одного вида**. Пример подобного рода содержит III часть *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза, в которой сопоставлены тембры

¹ В хоровой музыке подобного рода контрасты возникли раньше — примером может служить композиция *Эхо* О. Лассо (вторая половина XVI в.).

видового и родового инструментов — английского рожка и гобоя. Аналогичный прием находим во II части *Девятой симфонии* А. Дворжака. Впрочем, такие случаи нельзя назвать типичными для того времени.

В XX в. прием внутривидового контраста получил свое продолжение, воплотившись не только в контрасте внутри оркестровой группы, но и в его реализации посредством **различных регистров одного и того же инструмента**. Сущность данного принципа основывается на том, что любой деревянный духовой инструмент, в отличие от струнных, имеет три ярко выраженные регистровые характеристики, обусловленные использованием нижней, средней и верхней частей его звукового диапазона.

Проследив эволюцию развития данного типа контраста, можно заметить, что к темброво-регистровому контрасту звучания внутри одного инструмента композиторы обращались еще в эпоху барокко, хотя делали это крайне редко. Одним из единичных примеров использования отмеченного приема в музыке XVII в. может служить *Фантазия и Эхо* для блок-флейты нидерландского композитора Якоба Ван Эйка (Jacob van Eyck), где принцип «эха» решен за счет сопоставления более высокого (импульс) и более низкого (эхо) регистров инструмента.

В эпоху классицизма с присущим ему принципом динамического контраста темброво-регистровый контраст также применялся нечасто. Примером его использования является основная тема II части *51-й симфонии* Гайдна, порученная солирующей натуральной валторне, которая доходит до g^2 (по реальному звучанию), а затем резко перебрасывается в большую октаву.

В XX в. реализация различных экспрессивных характеристик на уровне тембра одного инструмента открыла большие возможности для дальнейшего расширения идеи контраста как движущей силы в развитии музыкальной формы. Оркестровые приемы построения вертикали, основанные на данном принципе контраста, широко использовал в своем симфоническом творчестве И. Стравинский. Например, во «фригийской секунде» из I части *Симфонии псалмов*, звучащей у гобоев в крайних регистрах на расстоянии двух октав, а также в балете *Поцелуй феи*, где вступление излагает аналогичный образец у двух флейт, расчет построения вертикали исходит из характеристики различных тесситурных особенностей духовых инструментов и привносит в нее эффект обостренного звучания двух различных инструментов.

Подобные расположения инструментов группы деревянных духовых нередко встречаются в симфонических произведениях П. Ривилиса, применяясь для решения художественных задач самого широкого и разнообразного спектра.

Так, в V части *Симфонических танцев* [3] два кларнета, исполняющие тремоло на расстоянии двух с половиной октавы ($d - d^2$), придают особую красочность педали, на фоне которой разворачивается зажигательная танцевальная тема (4 тт. до ц. 14 – ц. 15).

В оркестровке баховской *Чаконь* [4] два кларнета ведут мелодию в две октавы ($gis - gis^2$), при этом звучащий во второй октаве первый кларнет имитирует

органный *аликвот* — очень высокий голос, не используемый отдельно, а подключаемый к основным на расстоянии определенного интервала (цц. 3–4). Созданию подобной иллюзии способствует специфика построения оркестровой вертикали, плотное звучание центра которой (второй кларнет, два фагота и четыре валторны) автор намеренно динамически не выравнивает с верхом вертикали, с целью его освобождения для звучания «надстройки», порученной первому кларнету. Схожий пример — двухоктавное расположение гобоев ($d^1 - d^3$), в котором «органном» призвуком является d^3 первого гобоя, а нижний звук (d^1) скрыт в массивной, насыщенной, типично органной педали, исполняемой бас-кларнетом, английским рожком, контрафаготом, тремя тромбонами и тубой (4 тт. до ц. 16).

В I части *Бурдонов* [5] взаимодействие мелодических линий двух кларнетов выражается в переброске звуков в различные регистры инструмента (цц. 17–19). Их взаимное сближение, отдаление, перекрещивание формируют ощущение игры солнечных бликов. Перекликаясь с трубой пикколо, они за счет схожести партий, регистров и тематического материала создают особое звучащее пространство с эффектом присутствия в нем трех труб пикколо. Согласно авторской ремарке, «вертикаль ансамбля кларнетов и трубы пикколо должна быть выравнена с тем, чтобы ни один тембр не нарушал динамического равновесия» (с. 19).

В *Стихуре* [6] тема первого раздела, порученная английскому рожку, передана в разделе *A1* дуэту гобоев, каждый из которых излагает ее в квази-пуантилистическом виде, затрагивая все три регистра. Общее гетерофонное звучание солирующих гобоев создает иллюзию архаичного хорового пения (ц. 5). Распределение мелодических сегментов по регистрам деревянного духового инструмента также характеризует завершающий раздел произведения, где гетерофонным переключкам английского рожка и кларнета вторят скорбные реплики фаготов ($D - e - f^2$).

Во всех случаях автор делает акцент на специфику звучания инструментов в крайних регистрах, выявляя насыщенный и звенящий звук кларнета в нижнем регистре и его пронзительное звучание в верхнем, плотный округлый звук гобоя в нижнем регистре и его сухое звучание в верхнем, мощный звук фагота в нижнем регистре и его матовое, «бледное» звучание в верхнем и т. д.

Ярким примером реализации контрастов, проявляющихся на уровне **темброво–регистровых характеристик одновидовых деревянных духовых инструментов** (флейты, кларнета и их разновидностей) и **сопоставления различных регистровых зон одновидовых деревянных духовых инструментов**, является II часть *Симфонических танцев* П. Ривилиса.

Второй *Танец* решен в простой трехчастной репризной форме, основную нагрузку в формообразовании которой несут сольные тембры следующих инструментов: флейты пикколо, кларнета пикколо, кларнета и бас-кларнета в разделе *A* (цц. 1–2), кларнета пикколо в разделе *B* (цц. 3–4), флейты, кларнета и бас-кларнета в разделе *A1* (цц. 5–6). Драматургическая особенность тембрового решения первого раздела формы заключается в постоянном сопоставлении

различных регистров инструментов одного семейства. Обратим внимание на совершенно новую оценку выразительных возможностей регистров духовых.

Основная тема раздела *A* экспонируется у флейты пикколо в ее предельно низком, шипящем регистре. В симфонической музыке этот инструмент применяется преимущественно в среднем и высоком регистрах, способствующих 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. В данной части цикла флейта пикколо используется именно в низком регистре, создавая впечатление звучания флуера (что подчеркивается и авторской ремаркой: *come fluier*).

Тему флейты пикколо подхватывает малый кларнет, для соло которого автор избрал средний регистр. Как известно, в оркестровой практике чаще всего применяется верхний регистр данного инструмента, отличающийся характерным ярким звучанием. Использование кларнета пикколо в среднем, нейтральном регистре обусловлено здесь необходимостью оттенить вступление большого кларнета с его сочным, богатым тембром в высоком регистре, создавая таким образом зону драматургического контраста. Постепенное появление низкого, редко применяемого в музыке регистра малого кларнета обусловлено необходимостью выстраивания тембрового контраста в сопоставлении инструментов одного семейства и играет далеко не последнюю роль в развитии тембрового содержания части.

На смену малому кларнету приходит бас-кларнет в нечасто используемом среднем, неярком регистре. Сопоставление яркого и неяркого инструментальных регистров избрано композитором для выражения дальнейшего драматургического контраста, который реализуется в среднем и заключительном разделах формы. Если в экспозиции кларнет пикколо использовался в среднем и низком регистре, то в среднем разделе он проявляет себя наиболее ярко, солируя в высоком регистре. В данном случае он уже выступает в роли «характерного солиста» — его тембр привносит резкое, пронзительное звучание.

В репризе *Танца* развернутые соло видовых деревянных духовых редуцируются в небольшие реплики флейты, кларнета и бас-кларнета в их нижнем, богатом регистре, которые автор намеренно оставил для репризы, тем самым сгладив тембровые контрасты инструментов флейтового и кларнетового семейства, уже успевших до этого продемонстрировать все свои регистровые возможности.

Наряду с мелодическим пластом, немаловажная роль в фактуре симфонических сочинений Павла Ривилиса отведена красочному **фону**. Наиболее ярким с точки зрения разнообразия применения форм оркестрового сопровождения являются *Симфонические танцы*. В I части цикла обращает на себя внимание остигатный элемент, который напоминает звучание ударного инструмента с неопределенной высотой звука, сопровождающего архаичный танец. В IV части ясное *B-dur*-ное трезвучие сродни призывному звуку охотничьего духового

инструмента с обертоновой природой звукоизвлечения. Различные гармонические расположения аккорда вносят в музыкальную ткань своеобразный эффект «эха», направленного на создание иллюзии пространства и рождающего ощущение своеобразной звуковой «перспективы». В V части фон звукоизобразительного характера имитирует шум народного празднества. Эффект достигается за счет того, что высота звука группы инструментов в предельном низком регистре теряет различимость, тембр нивелируется и, как следствие, создается впечатление отдаленного гула, на фоне которого разворачивается танцевальная мелодия. Помимо этого, автор поручает струнным ряд красочных звукоизобразительных приемов — *pizzicato*, стремительные пассажи, *glissandi* и т. д.

Показательным примером использования различных форм тембрового контраста служит II часть цикла, в которой, в отличие от других, роль фона играет красочное созвучие, всякий раз приобретающее новую звуковую окраску за счет сопоставления тембровых и динамических ресурсов инструментов и способов звукоизвлечения. Наряду с реальным звучанием струнных, автор широко применяет натуральные флажолеты скрипок и виолончелей, а также простые и двойные флажолеты контрабаса *solo*. Здесь демонстрируются особенности звучания контрабаса в каждом из тембровых микстов, во всех его тесситурных положениях, что напоминает прием регистрового контраста у одновидовых инструментов в изложении темы экспозиционной части.

Так, в начальном разделе на фоне неполного кластера струнных и арфы разворачиваются сольные звучания деревянных духовых. При этом струнные с присущим им непрерывно дрящимся звуком идеально сливаются по тембру с арфой, становясь ее своеобразным «эхом». В дальнейшем фон базируется на звучании гармонической кварты $d - g$, постепенно перемещающейся от верхнего регистра к нижнему. Здесь наблюдаются следующие тембровые решения педали: контрабас *solo* (натуральный флажолет d^2) и арфа ($d^1 - d^2$); контрабасы (натуральный флажолет $d^1 - g^1$), арфа ($es^1 - ges^1, dis^1 - fis^1$) и вторые скрипки ($es^1 - ges^1$); контрабасы (натуральный флажолет $d - g$), арфа ($es - ges, dis - fis$) и альты ($es - ges$); контрабасы ($D - G$), арфа ($D - G$) и виолончели ($Es - Ges$); контрабасы ($D_1 - G_1$) и арфа ($D - G$).

В то время как средняя часть была отмечена тембровой динамизацией, в репризе происходит постепенный спад тембровой активности. В данном разделе фон представлен двумя вариантами: 1. литавровым тремоло $d - g$, периодически поддерживаемым виолончелями (d^1) и контрабасами ($D_1 - G_1$) и арфой ($D - G$); 2. выдержанным звуком (d) у альтов, расцвеченным *pizzicato* контрабасов и заключительным акцентом арфы ($D - G$).

Таким образом, в оркестровых сочинениях П. Ривилиса экспрессия звучания фактурного рельефа и фона реализуется посредством применения многообразных тембровых сочетаний, одной из разновидностей которых являются особые, нечасто встречающиеся в композиторской практике формы контраста, проявляющиеся на уровне темброво-регистровых характеристик одновидовых деревянных духовых

инструментов, а также в сопоставлении различных регистровых зон того или иного деревянного духового инструмента.

Библиографические ссылки

1. ГЕВАРТ, Ф. *Руководство к инструментовке*. Москва: Изд-во П. Юргенсона, 1901.
2. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Основы оркестровки*. Москва-Ленинград: Музгиз, 1946.
3. РИВИЛИС, П. *Симфонические танцы*. Партитура. Москва: Советский композитор, 1973.
4. РИВИЛИС, П. *Чакона*. Партитура. Рукопись.
5. РИВИЛИС, П. *Бурдоны: Две поэмы для симфонического оркестра*. Партитура. Москва: Советский композитор, 1989.
6. РИВИЛИС, П. *Стихира*. Партитура. Рукопись.

PERPETUAREA CHIPULUI MAICII DOMNULUI ÎN *STABAT MATER* DE V. CIOLAC

THE PERPETUATION OF THE IMAGE OF THE HOLLY VIRGIN IN V. CIOLAC'S *STABAT MATER*

ECATERINA GÎRBU,

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

În articol se cercetează reflectarea chipului Preasfintei Născătoare de Dumnezeu ca reper semantic în lucrarea "Stabat Mater" de V. Ciolac. Abordarea conceptuală a poemului medieval se înscrie în dimensiunile așa numitei "concepții a timpului nou" care tratează textele canonice în spirit emotiv-psihologic. Lucrarea este analizată sub aspect semantic conturând în acest sens tabloul suferințelor Maicii pentru Fiul Său.

Cuvinte-cheie: text canonic, vers, intonație, linie melodică, strofă, rugăciune, semantică

The paper points out the reflectoin of the image of the Holly Mother of the Lord as a semantic reference in V. Ciolac's work „Stabat Mater”. The conceptual approach of the medieval poem is in keeping with the dimensions of what is known as the conception of the new time that treats the canonic text in the emotional-psychological spirit. The work is analysed from the point of view of the semantic aspect, in this sense outlining the picture of the Mother's sufferings for her Son.

Keywords: canonic text, poem, intonation, melodic line, verse, prayer, semantic

În componistica contemporană autohtonă se reliefează cu pregnanță piesele de conținut religios. Studiind lista creațiilor compozitorilor din Republica Moldova, putem observa că cele mai multe compoziții în acest domeniu îi aparțin lui V. Ciolac. Un număr considerabil de lucrări fac parte din genurile muzicii catolice: *Requem* pentru cor, soliști și orgă (1995), *Stabat Mater* pentru cor și orchestra (1997), *Ave Maria* pentru cor feminin și orchestra de camera (1999), *Magnificat* pentru cor, soliști și orchestră (2004), *Salve Regina* pentru cor soliști și orchestra de corzi (2007), *Missa* pentru cor soliști, orgă și orchestra (2012). De asemeni este cert faptul că majoritatea operelor nominalizate sunt consacrate în special Maicii Domnului.

Fiind un om credincios, V. Ciolac manifestă o stimă deosebită zugrăvind chipul Ei în diferite imagini muzicale. Unele creații din cele citate mai sus sunt consacrate evenimentelor deosebite din viața Fecioarei Maria. Astfel *Stabat Mater* reprezintă un ciclu cu un conținut dramatic în care sunt reflectate Suferințele Maicii Domnului, *Ave Maria* — Bucură-Te Marie, este salutarea Arhanghelului Gavriil (Bunavestirea), *Magnificat* — Slăvirea lui Dumnezeu de către Fecioara Maria, *Salve Regina* — *Slavă Reginei*, (antifon de proslăvire a Maicii Domnului).

Lucrarea *Stabat Mater* pentru cor și orchestra de coarde de V. Ciolac, este dedicată soției sale Irina. Ciclul începe cu versul *Stabat Mater dolorosa...* (*Stătea Maica îndurerată...*) — unul dintre textele sacre cele mai emoționante din ritualul religios catolic, preluat din versurile unui poem medieval. Timpul creării acestui poem precum și autorul nu sunt cunoscuți, însă există o ipoteză că, *secvența* de 20 de strofe a câte 3 versuri (terține), introdusă în liturghia catolică, aparține călugărului franciscan Jacopone da Todi (1228–1306), originar din provincia italiană Umbria. În unele izvoare istorice se vorbește despre Sf. Bernard din Clairvaux și Papa Inocențiu al III-lea ca presupuși autori ai acestui poem.

Caracterul dramatic al textului a servit ca sursă de inspirație pentru aproape 500 de autori din toate epocile (Renaștere, Baroc, Romantism sau perioada contemporană) și de pe toate continentele, fiind tradus, totodată, într-o multitudine de limbi. *Stabat Mater* de V. Ciolac reprezintă un ciclu vocal-instrumental ce se înscrie în cadrul genurilor spirituale ample de concert. O latură care merită să fie evidențiată în lucrarea dată este reflectarea chipului Maicii Domnului care constituie reperul semantic al acestei creații. Relatarea într-o formă poetică a suferințelor Maicii care se află lângă Crucea Fiului său constituie esența lucrării *Stabat Mater*.

Compozitorul păstrează textul canonic latin, însă utilizează doar 19 din cele 20 strofe omițând strofa XVII. Totodată datorită folosirii limbii latine textul are și o semnificație sacrală. Astfel autorul evidențiază latura spirituală tratată sub aspectul unui concept ce se înscrie în cadrul timpului nou zugrăvind un tablou plin de emoții impresionante, cutremurătoare, ce contribuie la crearea unei stări psihologice anumite. Reieșind din cele menționate mai sus un interes deosebit prezintă ideea ”spațiului sacral nou” formulată de Martynov care este nu atât și nu doar un program nou, cât o constatare a tendinței deja existente ce a apărut la confluența secolelor XX-XXI. De asemeni Martynov afirmă că ”*spațiul sacral nou* reprezintă o încercare de a se opune dezmembrării lumii contemporane pe calea creării unei sinteze culturale noi. Ea se realizează la intersecția diverselor tradiții și culturi, îmbinarea cărora formează o multitudine de contexte culturale noi, ce se leagă într-un text unic multidimensional. Spațiul sacral nou nu încearcă crearea unor noi forme ce ar concura cu formele muzicii bisericești. Scopul lui este de a lărgi spațiul sacral existent în liturghie și în afara ei sfințind cele nesfînțite și cele care și-au pierdut esența bisericească, domeniile timpului și spațialității. Spațiul sacral nou nu presupune formarea unei religii noi sau a unui nou serviciu divin. Acesta reprezintă adunarea pietrelor Ierusalimului devastat. Noi încercăm să adunăm ceea ce la moment este distrus” [1]. În acest sens creația compozitorului

V. Ciolac este o realizare substanțială ce contribuie la restabilirea echilibrului spiritual și cultural al societății venind cu un suport persistent inspirat din formele vechi ale muzicii ecleziastice continuând totodată și tradițiile legate de tematica mariologică din cadrul diferitor culturi, perpetuând chipul Maicii Domnului.

Stabat Mater este alcătuită din 12 părți care se succed după principiul contrastului și care pot fi secționare reieșind din text în două compartimente egale în sensul reflectării chipului Maicii Domnului. Primul (strofele 1–6) relevă suferințele Ei legate de chinurile pe care le suferă Fiul său. Al doilea (strofele 7–12) reprezintă rugăciunea către Preasfânta Maică a fiecărui creștin care ar vrea să împărtășească alături de Ea chinul durerii insuportabile și ar dori să o simtă și el pentru a ușura greutatea suferinței, tristeții ce o apasă. În același timp apare speranța că datorită ajutorului Ei va trece mai ușor de la lumea pământească la cea din împărăția cerurilor.

Creația începe cu o introducere instrumentală *Largo doloroso*. Remarca *dureros* zugrăvește atmosfera dramatică și apăsătoare a acestei părți care este agravată imediat și mai mult datorită sunării temeii crucii expusă la octavă cu durate de doimi. Însă datorită tempoului foarte lent aceste octave devin cu adevărat greoaie, relatând greutatea crucii pe care o duce Domnul și durerea nemărginită a Maicii Sale. Intrarea corului cu textul *Stabat Mater Dolorosa (Stă Maica Îndurerată)* aduce la creșterea tensiunii dramatice care atinge punctul culminant în secțiunea a II-a a părții I (cifra 5). Grație schimbării tempoului *Allegro energico, misterioso*, după cum și accentuării textului *Dum pendebat filius (Unde-i Fiul Răstignit)* apare imaginea vie a tabloului chinurilor prin care trece Maica și Fiul. Secțiunea dată, reprezentând culminația locală, după care revine secțiunea I, *Stabat Mater Dolorosa* (cifra 7), treptat atenuând tensiunea dramatică.

O continuare a stării emotive expusă în prima strofă putem urmări în partea succesivă *Cujus animam gementem (E cu inima rănită)*, la fel interpretată de cor, care după dimensiuni cedează comparativ cu partea I și este alcătuită doar din două secțiuni ce se bazează pe repetarea variantică a versurilor strofei. Cadrul semantic al părții date desfășoară încă o imagine ce ține de suferințele Maicii Domnului. Aici se aminește de prezicerea Dreptului Simeon care a spus ”și prin sufletul Tău va trece sabie”. Această parte de asemenea poate servi un ”exemplu de îmbogățire a facturii. Aici în urma desfășurării de lungă durată a unei formațiuni motivice statice, interpretată în octavă la alto și soprano, începând cu cifra 11 se realizează expunerea canonică ce imediat oferă desfășurării facturale amplificare și mișcare, ramificând unisonul în octavă într-o mișcare polifonică la patru voci” [2].

Partea a III-a *O quam tristis (O cât de tristă)* începe cu o introducere instrumentală *Sostenuto con tristezza*, zugrăvind Chipul Maicii îndurerate, triste. Muzica are o sensibilitate deosebită, grație sunării grupului instrumentelor cu coarde. Expunerea melodiei doar de o voce a corului (alto apoi soprano), pe fundalul isonului pe sunetul *d* creează impresia unui plâns, în special grație predominării intervalelor de secundă care accentuează intonațiile de suspin (inclusiv *lamento*). Intervenirea corului care repetă același vers la sfârșitul părții, este sesizată mai mult ca un răspuns — procedeu des întâlnit în muzica bisericească. Partea se finisează cu o secțiune instrumentală în care

sună iarăși tema crucii (cu devierea sunetului *as*) fiind expusă la *p*, amintind că Maica Domnului se află lângă crucea Fiului Său.

Partea a IV-a *Quae maerebat (Cum pătimea)* reflectă imaginea tabloului zugrăvit în partea precedentă, continuând desfășurarea stării emotive tensionate grație sunării corului ce expune melodia pe fundalul isonului ținut pe sunetul *es* și a facturii străvezii în care se evidențiază intonația suspinului, imitată la interval de secundă ascendentă, ce se va menține pe parcursul secțiunii din cifra 17. La nivel arhitectonic partea a IV-a conturează o structură bipartită, alcătuită din două compartimente contrastante care se bazează pe același vers. Însă expunerea lui în a doua secțiune este realizată comparativ cu prima mult mai afectuos, reprezentând în acest sens o ascensiune a tensiunii dramatice și accentuând sensul textului ce relevă cum se cutremură Maica văzând chinurile Fiului Său.

Quis est homo (Care este omul), așa se numește partea a V-a, în care se amplifică intensitatea dramatică grație dinamicii *ff*, facturii instrumentale dense și a liniilor melodice ale corului în care predomină duratele punctate, accentuând prin acest mijloc esența textului. În această terțină se vorbește despre faptul că nici un om nu poate să nu se întristeze văzând-o pe Maica lui Hristos în așa chinuri, cine nu s-ar fi îndurerat văzând necazul Maicii Bune ce suferă din cauza Fiului său, care pătimește pentru popor. Arhitectonica părții date se încadrează într-o formă tripartită, deoarece include trei strofe. Centrul dramatic (cifra 19) coincide cu întrebarea *cine nu se va întrista* care este expusă inițial de tenori, iar apoi de soprano pe fundalul unei facturi întrețesute de triolette și a isonului ținut pe sunetul *e*.

Partea a VI-a, *Vidit suum (Ea văzu pe Fiul-i dulce)*, este ultima în care se reflectă imaginea legată de moartea Fiului. Discursul începe cu o introducere instrumentală în tempo *Andante* și se caracterizează printr-o schimbare frecventă a măsurii și prevalarea abundentă a cromatismelor. Linia melodică inițial este expusă de soprano și alto, evidențind intervalele de secundă ce amintesc intonațiile plânsului și suspinului, confirmând prin aceasta sensul textului poetic *Vede Fiul murind*. Corul continuă parțial linia melodică, în care treptat se intercalează și unele salturi, grație cărora se creează impresia strigătului, ce sporește intensitatea dramatică a părții. În plan semantic compartimentul dat reprezintă o încheiere, deoarece în perimetrul textului poetic relevat pe parcursul celor șase părți se vorbește despre suferințele Maicii Domnului, accentuând cele mai cutremurătoare tablouri legate de chinurile Fiului său.

Partea a VII-a *Eja Mater (O Mamă, izvorul dragostei)*, conturează un nou cadru semantic, reprezentând deja o rugăciune adresată către Preasfânta Maică. Începutul este marcat de sunarea *a cappella* a celor două voci — alto și soprano, linia melodică fiind profilată de prevalarea pătrimilor, grație cărora se creează o atmosferă echilibrată în plan emotiv. În același timp evidențind procedeul de recitație, compozitorul reușește să zugrăvească tabloul stării de rugăciune, care reprezintă o cerere plină de ardoare și speranță, acest fapt oferindu-i caracterului muzicii o tentă sacramentală. Predominarea manierei recitative se manifestă și prin repetarea unor formule ostinato, în special în cadrul cadențelor, care sunt legate în mare măsură de utilizarea responsoriului — un factor important al cântărilor bisericești.

Fac, ut ardeat (Fă ca inima să-mi ardă), partea a VIII-a, *Maestoso*, este o continuare a rugăciunii. Aici persistă același cadru semantic, însă caracterul muzicii dovedește un contrast, deoarece textul poetic relevă o stare de maximă intensitate a dinamicii versului în care se expune cererea: Fă ca inima să-mi ardă, de dragoste pentru Domnul Iisus. Astfel, compartimentul dat reprezintă punctul culminant, o treaptă de ascensiune în starea de rugăciune, creându-se o atmosferă de solemnitate. O dovadă în acest sens reprezintă și sunarea corului susținut de instrumentele cu coarde care mărește această intensitate a dinamicii. Linia melodică se definește prin prevalarea duratelor lungi (note întregi, doimi cu punct), după cum și a pătrimelor cu punct conferind o tentă maiestooasă caracterului muzicii.

Sancta Mater (Sfântă Mamă), partea a IX-a, începe cu o introducere instrumentală foarte scurtă, însă suficientă pentru a crea o atmosferă emotivă plină de sensibilitate și interiorizare. Cadrul semantic reprezintă o continuare a imaginii din părțile predecesorii fiind axat pe aceeași stare de rugăciune. Expunerea liniei melodice de soprano la două voci cu intervale de terțe, mărește sensibilitatea cererii, adresată către Sfânta Mamă, deoarece în versurile strofei date se reamintește despre chinurile suferite de Fiul Ei. Merită atenție arhitectonica liniilor melodice care conturează structura psalmodierii antifonale. Acest procedeu utilizat nu doar în cadrul părții date, dar și pe parcursul întregii lucrări, reprezintă una din particularitățile specifice individuale a scriiturii componistice lui V. Ciolac. Spre final treptat se includ toate vocile corului, contribuind prin aceasta la intensificarea trăirilor lăuntrice, legate de starea sufletească celui pătruns de rugăciune. Factura conturează o țesătură muzicală întemeiată pe mișcarea descendentă cu șaisprezecimi, alcătuind o formulă melodică ostinato, ce se succede pe fundalul isonului ținut pe sunetul *c*, evidențiind preponderent tonalitatea *C-dur* îmbogățit de nuanța modului lidic.

Partea a X-a, *Fac, ut portem (Și să plâng plin de căință)* creează o imagine ce reamintește de moartea lui Iisus. Introducerea instrumentală este expusă de contrabași în tempo *Adagio*, accentuând fiecare notă a liniei melodice în care prevalează cromatisme și intervalele mari de sextă, octavă, undecimă etc., creând o impresie greoaie, aceasta fiind legată de starea emotivă reflectată în versurile poetice care descriu povara enormă a păcatelor omenirii pe care le-a răscumpărat prin moartea Sa Domnul Iisus Hristos. Atmosferă apăsătoare redă suferințele Maicii Sale pe care vrea să le împărtășească alături de Ea și cel care se adresează prin rugăciune la Preasfânta Maică, care știind ce este durerea va ocroti și va oferi ajutorul necesar fiecărui creștin. Linia melodică vocală este expusă inițial de alto, treptat se includ și celelalte voci ce aduc la amplificarea tensiunii legate de evidențierea versurilor ce relevă dorința de a împărtăși patimele și de a plânge moartea Lui Iisus. Factura este consistentă, prevalează acordurile cromatizate și instabilitatea tonală, care contribuie la intensificarea tensiunii plasate de cadrul semantic.

In flammatus et accensus (Din foc și flacără voi fi salvat), este denumirea părții a XI-a. Intensificarea treptată a dinamicii, după cum și tempoul *Allegretto* imprimă caracterului muzicii o tentă de tensiune, creând un contrast vădit comparativ cu strofa precedentă. Segmentarea prin pauze a liniei melodice după cum și schimbarea frecvență a

măsurii contribuie și mai mult la intensificarea liniei dramatice a părții date, care reprezintă o treaptă de ascensiune spre punctul culminant al rugăciunii, relevând starea spirituală a omului ce-și pune toată speranța și năzuința în ajutorul Maicii Domnului. Factura susține arhitectonica liniei melodice amplificând tensiunea și întreține starea emotivă prezentată în acest cadru semantic, accentuând laturile semnificative a dramaturgiei părții în cauză ce se desfășoară pe parcursul unui volum considerabil comparativ cu partea precedentă.

Partea a XII-a *Quando corpus (Când corpul), Maestoso* reprezintă punctul culminant al întregii lucrări, pregătit treptat, dar în special de partea precedentă prin extinderea tensiunii liniei dramatice. Partea a IX-a la fel a contribuit în mare măsură la intensificarea trăirilor interiorizate, zugrăvind un tablou sensibil al adresării sincere către Sfânta Maică. Cadrul semantic creat în partea a XII-a manifestă o legătură directă cu imaginea propusă în versurile poetice din părțile precedente. Starea emotivă desfășurată pe parcursul lucrării își atinge punctul de maximă intensitate, revărsându-se într-un imn maiestuos unde predomină o atmosferă solemnă, grație prevalării nuanțelor dinamice de *ff*. Stabilirea măsurii de patru pătrimi în care ponderea duratelor cu punct este vădită, îi imprimă un caracter de marș. Factura la fel accentuează solemnitatea și măreția atmosferei create de linia melodică condusă de cor. Mișcarea cu pătrimi contribuie la redarea mișcării ferme cu ”pași hotărâtori”, ilustrând încrederea că cel ce se roagă va ajunge în rai. Dimensiunile părții a XII-a sunt restrânse, însă starea emotivă reflectată aici surprinde prin momentul de maximă concentrare legat de rugăciunea înflăcărată relatată printr-un imn maiestuos.

Linia dramatică desfășurată pe parcursul celor 12 părți ale lucrării conturează o diagramă cu diverse ascensiuni și scăderi ale tensiunii, o construcție secționată în două compartimente egale reeșind din conținutul textului poetic. În primul, o intensificare din punct de vedere a dramaturgiei reprezintă părțile IV, V, VI ultima servind ca o încheiere pentru primul compartiment, în care predomină o atmosferă apăsătoare plină de tristețe și amărăciune. Al doilea conturează o diagramă care se desfășoară în ascensiune începând cu partea a IX, *Sancta Mater*, treptat amplificându-se pe parcursul părților X, XI și atingând o maximă intensitate în partea finală *Quando corpus* și creând o atmosferă în care prevalează lumina și speranța. În compoziția lucrării ”predomină organizarea strofică a structurii părților. Șapte numere din douăsprezece se derulează într-o compoziție variantică de cuplet — cea mai tipică pentru muzica vocală (Nr. 2, 3, 7, 8, 10–12)” [3]. Factura se manifestă printr-o consistență ce corespunde amplasării cadrului semantic din fiecare parte, amplificând nivelul dramatic, după cum și evidențind cele mai substanțiale laturi al textului poetic.

Stabat Mater de V. Ciolac reprezintă un gen de lucrare vocal-instrumentală ce se înscrie în cadrul creațiilor cu tematica religioasă de dimensiuni ample. Este necesar de a remarca faptul că autorul utilizează poemul medieval în limba latină ceea ce dovedește apartenența lucrării la scrierile sacre ale cultului religios catolic. Compozitorul tratează textele canonice în spiritul emotiv-psihologic ce se încadrează în perimetrul așa numitei concepții a timpului nou.

Referințe bibliografice

1. КАТУНЯН, М. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова. <http://www.irms.ru/martynov02.html> [20.10.2015]
2. САМБРИШ, Е. Особенности музыкального языка и драматургии «Stabat Mater» В. Чолака. В: *Развитие культуры и искусства в современном Приднестровье*. Материалы VII Республиканской научно-практической конференции. 27 октября 2012 г. Тирасполь: Издательство Приднестровского университета, 2013, с. 20–24.
3. BALABAN, L. "Stabat mater" de Vladimir Ciolac: particularități compoziționale și de gen. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, nr.4*. Chișinău, 2012, pp. 190–199.

COMPOZITOAREA SNEJANA PÎSLARI: PROFIL DE CREAȚIE

COMPOSER SNEJANA PISLARI: CREATION PROFILE

TATIANA BEREZOVICOVA,

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

Articolul de față este prima încercare de a creiona unele trăsături ale personalității și creației Snejanei Pîslari — reprezentantă a "generației medii" a compozitorilor din Republica Moldova. Absolventa Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, continuatoarea tradițiilor componistice și pedagogice ale renumitului maestru Pavel Rivilis, S. Pîslari activează în domeniul muzicii instrumentale de cameră, vocale, corale și orchestrale, fiind autoarea unor creații care ocupă un loc însemnat în palmaresul muzicii contemporane autohtone. În paralel cu componistica, S. Pîslari se realizează pe tărâmul pedagogic, fiind profesoară la Colegiul de muzică Ștefan Neaga și la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. De asemenea se manifestă ca cercetător științific și publicist, participă la proiecte artistice importante, promovând valorile culturale naționale și universale.

Cuvinte-cheie: Snejana Pîslari, compoziție, muzică instrumentală de cameră, pian, flaut, cvartet de saxofoane, folclor, ethnojazz, pedagogie, Pavel Rivilis, Vladimir (Zeev) Bitkin, Vadym Ostroukhov

The present article is the first attempt to trace some aspects of the personality and creative activity of Snejana Pîslari — a representative of the „middle-aged generation” of the composers from the Republic of Moldova. Graduate of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts, continuer of the composition and teaching traditions of the renowned master Pavel Rivilis, she works in the domain of chamber instrumental, vocal, choral and orchestral music. She is the author of musical works that take a noteworthy place in native contemporary music. Apart from her composition activity, she works in the pedagogical realm, being a teacher at the „Ștefan Neaga” Musical Colllege and at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. She manifests herself as a scientific researcher and publicist, participates in important artistic projects promoting national and universal cultural values.

Keywords: Snejana Pîslari, composition, chamber instrumental music, piano, flute, saxophone quartet, folklore, ethnojazz, pedagogy, Pavel Rivilis, Vladimir (Zeev) Bitkin, Vadym Ostroukhov

Snejana Pîslari face parte dintr-o pleiadă de muzicieni formați în ultimul deceniu al sec. al XX-lea, a căror maturizare a revenit perioadei unei explozii politice de proporții ce a provocat reviriment brusc în organizarea statală și în conștiința socială. Un publicist

scria despre consecințele acestui cataclism: „Toată țara, toate sferile vieții, ca o plastilină balistică, poartă amprenta generației mele explodate” [1]. Totuși, tânăra compozitoare a reușit să nu se lase provocărilor timpului și, trecând prin toate greutățile perioadei de cotitură, nu s-a abătut din calea aleasă, găsindu-și pe ea o stea călăuzitoare care o duce înaintea anilor și circumstanțelor.

Snejana Pîslari s-a născut la Călărași într-o familie de intelectuali. Mama, filolog, a predat limba și literatura rusă la școală medie, tata a fost angajat ca economist. Cu toate că muzicienii profesioniști în familie nu erau, toți membrii poartă respect profund față de muzică. Bunicul din partea tatei a cântat la diferite instrumente muzicale, părinții Snejaniei și ei au capacități muzicale înnăscute. Sora mai mare care mai târziu a absolvit universitatea de medicină, studiasse la școala de muzică, și, grație faptului că acasă a fost un pian, Snejana din fragedă copilărie cânta după auz.

La vârsta de 6 ani Snejana a fost înscrisă la Școala de muzică din Călărași. Primele încercări de a compune muzică datează din anii copilăriei, iar în 1986, fiind încă elevă, Snejana participă la un concurs al tinerilor compozitori organizat în cadrul Uniunii compozitorilor și muzicologilor din Moldova din inițiativa compozitoarei Zlata Tcaci.

În 1987 S. Pîslari a devenit elevă la Colegiul de muzică *Ștefan Neaga*. A depus actele la specialitatea Pian, dar șeful catedrei *Teoria muzicii* Loghin Țurcanu la o consultație pentru abiturienți, în cincisprezece minute a convins-o să se înscrie la catedra pe care o conducea.

Snejana Pîslari poartă o profundă recunoștință dascălilor care i-au fost alături la începuturile devenirii profesionale, mai întâi de toate lui Loghin Țurcanu care ținea cursuri de teoria muzicii, armonie și solfegiu, și nu în ultimul rând profesoarei de pian Irina Borisova. Dar cuvinte de mulțumire deosebită le adresează profesorului Vladimir (Zeev) Bitkin, absolvent al Conservatorului *P. I. Ciaikovski* din Moscova la clasa de compoziție. El a predat la Colegiu teoria formelor muzicale, contrapunctul și compoziția care era pe atunci o disciplină obligatorie pentru studenții de la specialitatea Muzicologie. La lecțiile de grup în anii I și II elevii făceau cunoștință cu tehnicile compoziției, însușeau principiile de structurare motivică și bazele dezvoltării materialului muzical, analizau muzica lui I. Stravinsky, A. Schönberg, C. Orff, S. Prokofiev, R. Șchedrin, a altor compozitori ai sec. XX. La ore individuale în anii III și IV o atenție primordială se acorda compunerii muzicii. Un efect benefic l-a avut faptul că încercările componistice ale elevilor au fost apreciate de colegi și de public, fiind interpretate în cadrul concertelor organizate la catedră.

Om de o vastă cultură, cu un mod neordinar de a gândi, V. Bitkin știa să capteze atenția tinerilor, împărtășindu-le cu dărnicie cunoștințele bogate din diferite domenii. La lecțiile lui elevii făceau cunoștință cu lumea muzicii „de dincolo” de cursurile didactice oficiale: mult timp a fost consacrat studierii muzicii renaștentiste, mai ales creației lui J. Obrecht, G. Dufay, J. Ockeghem, culturilor muzicale extraeuropene. V. Bitkin a adus un aport considerabil la lărgirea cunoștințelor discipolilor și în domeniul muzicii contemporane. Venind de la diverse festivaluri internaționale de muzică nouă, ca *Toamna varșoviană (Warszawska Jesień)*, *Toamna moscovită (Московская осень)*, el aducea

publicațiile de ultima oră din edițiile periodice de peste hotare, dar și partiturile „avangardiștilor” G. Ligeti, K. Stockhausen, Ia. Xenakis, L. Berio, W. Lutosławski, K. Penderecki, E. Denisov, S. Gubaidulina, A. Schnittke, profesorului său N. Sidelnikov și a. a. a căror muzică cu greu penetra bariera reticenței ideologice zidită de regimul politic de pe atunci.

Vladimir Bitkin a remarcat și a sprijinit năzuințele creative ale Snejanei, contribuind la dezvoltarea tehnicii ei pianistice, la formarea deprinderilor în lectura partiturilor, stimulând-o să studieze limbile străine și să se perfecționeze în diverse aspecte. El i-a atras atenția asupra filosofiei și poeziei orientale, asupra creației lui Nietzsche și i-a pus în mâini Biblia. Anume Bitkin a fost acea persoană care i-a stârnit interesul pentru activitatea componistică profesionistă.

Fiind eleva anului II, S. Pîslari a scris prima sa lucrare serioasă, unde ritmica lui Messiaen a fost îmbinată cu tehnica serială. Aceasta a fost piesa vocală *Среди миров* (*Printre universuri*) pe versurile lui Innokentii Annenskii. La anul III a apărut o piesă cu subiect religios *Господу, воззвах...* pentru voce feminină, flaut și pian la baza căreia a fost pusă o cântare bisericească din culegerea cântărilor antice ruse îngrijită de N. Uspenski [2]. Printre operele din anii de studii la Colegiu, compozitoarea distinge piesa *Semper eadem*¹ — o fantezie liberă inspirată din *Adagio* de Tomaso Albinoni.

După absolvirea Colegiului de muzică, S. Pîslari fără șovăire a depus actele la Academia de muzică, specialitatea Compoziție. Pentru examenul de admitere a prezentat o piesă realizată de sine stătător, aceasta fiind monoopera *Игра линий* (*Jocul liniilor*) pe un libret scris de colega de studii Irina Matvienko. Destinul i-a oferit șansa de a fi studenta clasei lui Pavel Rivilis — compozitor și pedagog cu renume. Contactele profesionale cu distinsul dascăl le-a păstrat și după absolvirea cursului de licență la Academie, continuându-și studiile în cadrul masteratului tot cu P. Rivilis, iar apoi alegând creația maestrului ca temă a tezei de doctorat.

Pentru a elucida rolul lui P. Rivilis în soarta Snejanei, ne permitem să cităm un fragment din interviul oferit de ea: „Pavel Rivilis a fost și rămâne pentru mine cel mai de seamă Dascăl în profesie și una din cele mai importante Personalități în viață. Comunicarea cu dânsul întotdeauna a fost una caldă și calmă. Slujirea lui fața de Muzică a fost neprecupețită, lipsită de consumarism și snobism. Mereu acumulând informații noi (convingându-ne și pe noi să facem același lucru), Pavel Rivilis însă se considera un „conservator” — acum, la o anumită etapă a activității mele profesionale, l-aș numi mai degrabă „custode al tradițiilor”.

El a fost un profesionist de excepție, un erudit extraordinar, o persoană dotată cu gândirea plastică și, în același timp, paradoxală. El știa să evidențieze și să exprime orice idee complexă într-o formă precisă și clară, potrivită pentru oricare auditoriu. Cugetările lui despre artă se deosebeau prin înțelepciune, finețe și originalitate. Având un simț al umorului deosebit, el deseori își exprima opinia cu o mare doză de ironie — usturător,

¹ Titlul *Semper eadem* are o semnificație polisemantică, fiind: 1. o expresie stabilă latină (se traduce ca *totdeauna aceeași*); 2. denumirea poeziei lui Ch. Baudelaire din ciclul *Florile răului* (*Les fleurs du mal*).

dar în același timp fără răutate. El a lăsat în urma sa multe „aforisme și maxime” care s-au întipărit în memorie și mereu sunt citate de elevii lui.

Pavel Rivilis nu admitea o atitudine neglijentă față de profesie, fiind foarte principial în raționamente și sever în aprecierea realizărilor discipolilor săi. Ca îndrumător care ghidează procesul de compunere a muzicii de către student, el sublinia în repetate rânduri că scopul lui este „ca lucrarea să fie „robustă”, ca să se țină bine pe picioare și să posede calități proprii, specifice numai ei”.

Profesorul meu a creat un număr relativ mic de lucrări (și eu în permanență regretam că noi, studenții, i-am răpit prea mult din timpul care dumnealui îl putea folosi pentru compunerea unor lucrări noi). Însă opusurile lui deși nu foarte numeroase, sunt profunde după conținut și proaspete ca limbaj muzical, dezvăluind mâna unui mare Maestru. El a creat muzică pentru toate timpurile”.

Principiile artistice și pedagogice ale lui P. Rivilis au devenit pentru Snejana Pîslari un reper în activitatea ei componistică. Dacă V. Bitkin a învățat-o să cuprindă forma întregului, atunci în clasa lui P. Rivilis ea a deprins capacitatea să se concentreze asupra detaliilor, să lucreze minuțios cu materialul tematic, să abordeze în mod analitic tehnologia scrisului¹. De la profesorul tânăra compozitoare a preluat și ideea de *recompunere*, adică de creare a diferitelor versiuni interpretative ale aceleiași lucrări, afirmând că fenomenul de recompunere nu este identic cu cel de o simplă transcriere. Astfel, piesa *Vânătoarea* scrisă inițial pentru fagot (sau saxofon-bariton) și pian, în versiunea ulterioară pentru cvartet de saxofoane reprezintă o concepție cu totul nouă, deoarece diferite componente interpretative inevitabil își lasă amprenta asupra calității materialului muzical (aceasta se referă și la piesele *Sub umbra unui stejar* și *Bătuta* din ciclul *Trei cântece populare* pentru pian „recompuse” pentru cvartet de saxofoane)².

În domeniul componisticii S. Pîslari preferă genurile instrumentale de cameră, cu toate că are în repertoriu și piese vocale, și muzică corală, fără a neglija și domeniul orchestral. În optica sa, muzica de cameră ca un gen foarte mobil, oferă posibilitatea de a implementa ideile noi în modul cel mai firesc și eficient. De asemeni ea permite compozitorului să prelucraze cele mai mici detalii ale textului și să dezvăluie frumusețea liniei melodice care în piesele camerale poate fi foarte bine auzită. Calitățile numite se fac observate în astfel de lucrări ale Snejanei ca *Marcyas Flute* pentru flaut solo, *Sainte* pentru două flaute, în unele compoziții pentru pian (*Les cantilènes*, *Trei cântece moldovenești*, *Trei portrete muzicale*), în patru piese pe teme folclorice pentru flautul baroc și pian ș. a.

Compozitorea se află mereu în căutarea unor surse și procedee noi, mai puțin obișnuite. Îi place să acumuleze o vastă și variată informație muzicală, abordând-o în propria creație cu ajutorul mijloacelor de expresie inedite. Astfel, în anii de Colegiu, grație lui V. Bitkin s-a interesat de gamelanul javanez, de muzică chineză. Mai târziu s-a

¹ Principiile de lucru cu materialul muzical ale lui P. Rivilis sunt abordate în lucrările muzicologilor N. Zeifas, M. Belâh, V. Axionov, T. Popa [3].

² Ideea recompunerii este realizată de maestrul P. Rivilis în *Concertul pentru orchestră* care a apărut ca o variantă de sine stătătoare a *Suitei* pentru vioară și pian.

pasionat de muzica medievală — ca rezultat, au apărut *Balate provençale vechi* pentru voce feminină și vioară.

Una dintre cele mai pronunțate linii în muzica Snejanei Pîslari este legată de folclor. În această ordine de idei să evidențiază piesele *Vânătoarea*, *Călușarii*, *Bătuta*, ciclul *Trei cântece populare*, *Colinde* pentru cor mixt, *Doina haiducului* pentru cor de bărbați ș. a. Interesul pentru prelucrarea materialului folcloric l-a resimțit încă în anii de studenție. Multe mostre ale muzicii populare folosite în creațiile sale, au fost înregistrate chiar de ea în cadrul expedițiilor folclorice și descifrate apoi de pe banda magnetică.

O atrage folclorul românesc, evreiesc, cel al diferitelor popoare balcanice. Unele melodii prelucrate de S. Pîslari au fost auzite de la mama, bulgară de naționalitate. Interesul pentru muzica bulgărească s-a reflectat într-un opus din ultimii ani, miniatura *Pravo horo* pentru pian în patru mâini. Linia folclorică este prezentă și în piesa *Prince of Moldavia* — o creație simfonică inspirată din muzica lui Dimitrie Cantemir. Această lucrare, pe de o parte, dezvăluie simțul orchestral fin al compozitoarei, iar pe de alta reflectă influența contactelor cu Pavel Rivilis — un maestru recunoscut al orchestrei și orchestrației.

Caracterizând tendințe stilistice observate în creația S. Pîslari, nu putem ocoli cu vederea particularitățile jazzului care a devenit o sursă importantă în lucrările sale începând cu anii 1990. Printre stilurile muzicii de jazz Snejana preferă ethnojazzul, un exemplu concludent în acest sens fiind patru piese bazate pe melodiile populare pentru flautul baroc și pian, precum *Șaer evreiesc*, *Sârba haiducilor*, *Florica de pe șes*, *La Nistru, la mărșioare*.

O amprentă a stilisticii jazzului o poartă și o serie de piese pentru patru saxofoane, cum ar fi *Vânătoarea*, *Călușarii*, *Bătuta*, *Sub umbra unui stejar*, *Pe-un picior de plai...*, suita *Serbările Moldovei*. Îmboldul în acest sens i-a dat activitatea cvartetului de saxofoniști la care în diferiți ani au participat Igor Kionig, Dmitrii Sergheev, Vitalie Gumeniuc, Anton Deatco, Constantin Ciorba și conducătorul formației Vadym Ostroukhov¹. Mai târziu a apărut o idee de a înregistra piesele în versiunea interpretativă a unui singur saxofonist, depășind astfel decalajul inevitabil în manierele interpretative ale diferitor muzicieni. Ideea a fost executată de Vadym Ostroukhov în cadrul proiectului *One Man — Four Instruments (Un interpret — patru instrumente)*.

În paralel cu componistică, Snejana Pîslari se realizează și în alte domenii, în primul rând în pedagogia. Cariera sa pedagogică și-a început-o în 1996 la școala de muzică din Călărași. În anul 1998 (după o pauză pe parcursul căreia a activat în calitate de autor și moderator al emisiunilor muzicale la postul de televiziune NIT), Snejana Pîslari a fost angajată la Colegiul de muzică *Ștefan Neaga*, unde și astăzi predă disciplinele muzical-teoretice, cum ar fi solfegiul, teoria muzicii, armonia, contrapunctul, orchestrația. Are experiență și în predarea compoziției. Din anul 2006 S. Pîslari activează și la Academia

¹ Vadym Ostroukhov — profesor la catedra *Muzică ușoară și jazz* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, interpret-virtuoz la diferite instrumente de suflat (toate varietățile flautelor și saxofoanelor, bas-clarinet, mai multe instrumente populare). Ca flautist, a interpretat în concerte și a înregistrat în studio piesele *Marsyas Flute* și *Sainte* semnate de S. Pîslari. A evoluat în cadrul Festivalului Internațional Zilele muzicii noi. Împreună cu cvartetul de saxofoniști a participat la Festivalul internațional de jazz *До#Джс* în or. Donețk, Ucraina.

de Muzică, Teatru și Arte Plastice: la catedra *Muzicologie și compoziție* susține cursurile speciale de istoria stilurilor orchestrale, lectura partiturilor, orchestrație, compoziție, iar la catedra *Muzică ușoară și jazz* predă bazele compoziției și pianul de estradă și jazz¹.

Snejana Pîslari este autoarea unor studii științifice și științifico-metodice, inclusiv publicate peste hotare — în Rusia și Coreea de Nord. Timp de mai mulți ani se manifestă ca publicist, promovând valorile culturale naționale și universale în ediții periodice.

Ea posedă un temperament public bine pronunțat care se exteriorizează printr-o serie de inițiative importante pentru cultura muzicală a Republicii Moldova. Astfel, în ultimii ani, în colaborare cu compozitorul Vlad Burlea, a participat la un mare proiect didactic național *Compozitori autohtoni către tânăra generație. Creații pentru pian*, unde a fost nu doar coordonator, dar și autor, și interpret al creațiilor muzicale. Pe lângă aceasta, împreună cu V. Burlea în decursul mai multor ani Snejana Pîslari organizează concursurile tinerilor compozitori menite să descopere și să susțină tinerele talente cărora, posibil, le va aparține viitorul școlii componistice autohtone. Participă și la diverse proiecte internaționale, colaborând cu Secțiunea tineretului a Uniunii compozitorilor din Rusia, cu tinerii muzicieni din Universitatea din New-Orlean ș. a.

Mai adăugăm că Snejana Pîslari este membru al Uniunii compozitorilor și muzicologilor și al Uniunii jurnaliștilor din Republica Moldova, precum și al Asociației Internaționale de Muzică Contemporană. De mai multe ori a fost laureat al premiilor Uniunii compozitorilor și muzicologilor din Moldova, în fiecare an se prezintă ca autor la festivalurile *Zilele muzicii noi* din Chișinău, a participat la cel de-al V-lea *Simpozion estetic consacrat artelor naționale moderne* (Pyongyang, Coreea de Nord), la Festivalul *Zilele muzicii Românești* (Iași, România), la *Festivalul de muzică contemporană* (Bacău, România), la Festivalul internațional de muzică contemporană *Созвучие* (*Consonanță* — Voronej, Rusia). Unele creații din repertoriul său sunt editate și înregistrate în fondul Radioului Național.

Lista selectivă a creațiilor Snejanei Pîslari

✓ *Muzica instrumentală de cameră*

- *Elegie* pentru clarinet (soprano-saxofon) și pian (1992)
- *Trei portrete muzicale: I. Chopin. II. Skriabin. III. Rachmaninov* pentru pian (1992; a doua redacție — 2012). Editat [4].
- *Les cantilènes* pentru pian (1993; a doua redacție — 2012).
- *Variațiuni* pentru pian (1993)
- *Sostenuto* pentru pian, după poem de Alexandr Ogușevici (1998)
- Cvartet de coarde (1999)

¹ Răspunzând la întrebare, cu ce îi este de folos activitatea pedagogică, Snejana susține că lucrul cu studenții (mai ales cu cei buni) creează necesitatea de suplimentare și îmbogățire permanentă a cunoștințelor (mai ales în domeniul care nu este specialitatea sa de bază, cum ar fi jazzul). În al doilea rând, activitatea didactică o ajută să-și dezvolte tehnica componistică, să cizeleze metodele de lucru cu materialul muzical. În al treilea rând, discuțiile cu tinerii muzicieni sunt o sursă de informații necesare pentru autoperfecționare, pentru înțelegerea unor lucruri foarte importante. În fine, discuțiile cu studenții înlesnesc procesul de comunicare cu interpreți.

- *Trei cântece populare moldovenești: I. Jalea miresei. II. Bătuta. III. Sub umbra unui stejar* pentru pian (2000). Editat [5].
- *Incantation* pentru saxofon-tenor (sau bas-clarinet) și pian (2002). Editat [6].
- *Flautul lui Marsyas (Marsyas Flute)* pentru flaut solo (2003). Editat [7].
- *Sainte* pentru două flaute (2004)
- *Vânătoarea* pentru fagot (saxofon-bariton) și pian (2005)
 - *Serbările Moldovei* – suita pentru cvartet de saxofoane (2005)
 - *Pe-un picior de plai...* pentru cvartet de saxofoane (2006)
- *Cine merge tot pe drum* pentru flaut, vibrafon, vioară și violoncel (2008)
- *Patru piese pentru flautul baroc și pian: Șaer evreiesc, Sârba haiducilor, Floricica de pe șes, La Nistru, la mărgioare* (2009–2010)
- *Călușarii* pentru cvartet de saxofoane (2011)
- *Bătuta* pentru cvartet de saxofoane (2011)
- *Sub umbra unui stejar* pentru cvartet de saxofoane (2012)
- *Lângă malul Dunării* pentru flaut și pian (2012)
- *Pravo horo* pentru pian în patru mâini (2014)

✓ *Creații vocale, vocal-instrumentale, corale*

- *Игра линий (Jocul liniilor)* – monoopera pe libretul de Irina Matvienko (1991)
- *Balate provenșale vechi* pentru voce feminină și vioară (1994)
- *Dans* – romanță pe versurile lui Nicolae Labiș (1996)
- *De-or trece anii* – romanță pe versurile lui Mihai Eminescu (1997)
- *Îngere palid...* – monoscenă pe versurile lui M. Eminescu, pentru voce feminină, flaut și trei temple-block-uri (2001). Editat [8].
 - *Doina haiducului* pentru cor de bărbați a *cappella* (2006)
 - *Colinde* pentru cor mixt (2007)
- *Sus la vârf, la nouă meri* pentru cvartet de coarde, instrumente de percuție și ansamblul vocal feminin (2015)

✓ *Creații orchestrale*

- *Musica concertata* pentru orchestră simfonică (1995)
- *Prince of Moldavia* pentru orchestră simfonică (2013)

Referințe bibliografice

1. НОСИКОВ, Р. *Наша миссия — починить мир: О поколении 1970-х сегодня* [online]. [accesat 24.10.2015]. Disponibil: <http://www.odnako.org/blogs/nasha-missiya-pochinit-mir-o-pokolenii-1970-h-segodnya/>
2. УСПЕНСКИЙ, Д. *Образцы древнерусского певческого искусства*. Ленинград: Музыка, 1971.
3. ЗЕЙФАС, Н. Павел Ривилис. In: *Композиторы союзных республик*. Москва, 1977, вып. 2, с. 35–82; БЕЛЫХ, М. Эволюция отношения к фольклору в творчестве П. Ривилиса. In: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинев., 1986, с. 55–71; АКСЕНОВ, В. *Жанры симфонической музыки в Молдове (30-е – 80-е годы XX века)*. Кишинев: Bulat Art Glob, 1998; ПОПА, Т. *Pavel Rivilis: Picături din adevărul vieții*. Chișinău: Pontos, 2011.

4. PÎSLARI, S. Trei portrete muzicale: I. Chopin. II. Skriabin. III. Rachmaninov. In: *Fantezie: album de piese și ansambluri pentru pian*. Sel. și îngr.: Larisa Neaga. Chișinău, 2012, pp. 32–41.
5. PÎSLARI, S. Trei cântece populare moldovenești: I. Jalea miresei. II. Bătuta. III. Sub umbra unui stejar. In: *Luci, soare, luci! : piese pentru pian*. Sel. și îngr.: Irina Stolear. Chișinău, 2009, pp. 10–26.
6. PÎSLARI, S. Incantation pentru saxofon-tenor (bas-clarinet) și pian. In: *Album de piese pentru instrumente aerofone*. Chișinău, 2005, pp. 72–88.
7. PÎSLARI, S. Flautul lui Marsyas pentru flaut solo. In: *Album de piese pentru instrumente aerofone*. Chișinău, 2009, pp. 56–59.
8. PÎSLARI, S. Îngere palid... In: *Ah, cerut-am de la zodii...: romanețe pe versurile lui Mihai Eminescu*. Chișinău, 2001, pp. 198-204.

CICLUL PENTRU PIAN *CREIONĂRI* DE VLAD BURLEA: COMENTARIILE INTERPRETATIVE

THE PIANO CYCLE *OUTLINE* BY VLAD BURLEA: INTERPRETATIVE REMARKS

INNA HATIPOVA,

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

În acest articol este analizat ciclul din patru preludii pentru pian "Creionări", scris în anul 2013 de către compozitorul Vlad Burlea. Autoarea examinează forma, limbajul muzical, aspectele componistice și dramaturgice, precum și trăsăturile stilistice ale pieselor menționate. De asemenea articolul conține recomandări în plan interpretativ și metodic-didactic.

Cuvinte-cheie: *piesă pentru pian, preludiu, miniatură pentru pian, analiza interpretativă*

The cycle "Outline", consisting of four preludes for piano written by the autochthonous composer Vlad Burlea in 2013 has been analyzed in the present article. The article considers the characteristic particularities of the form, musical language, terms of composition and dramaturgy, as well as the features of style of these piano pieces. This article also contains numerous performing and teaching (methodical-didactic) recommendations.

Keywords: *pieces for piano, piano music, prelude, piano miniature, performing musical analysis*

Unul dintre compozitorii din Republica Moldova care dau dovadă de un interes deosebit pentru genul de preludiu este Vlad Burlea. Compozitorul s-a născut la 1 martie 1957 în satul Bravicea, raionul Călărași, Republica Moldova. A absolvit Academia de Muzică G. Musicescu din Chișinău, la specialitatea compoziție (profesor –Gheorghe Mustea). Apoi a urmat studiile post-universitare de compoziție în clasa profesorului universitar P. Rivilis în cadrul instituției menționate. În anii 1998–2002 a fost director al Colegiului Republican de Muzică Ștefan Neaga din Chișinău. Între anii 2003–2004 a deținut postul de vicepreședinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova, iar din 2004 până în prezent activează în calitate de secretar-

responsabil al consiliului de conducere a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova.

”Vlad Burlea a scris lucrări vocal-simfonice, corale, simfonice, instrumentale și vocale de cameră, având experiență și în domeniul muzicii electroacustice, precum și în genul muzicii ușoare. S-a manifestat ca autor al muzicii pentru filme documentare și artistice, spectacole dramatice și radiofonice”, — menționează Vladimir Axionov [1, p. 139]. V. Burlea a obținut mai multe premii în cadrul diverselor concursuri: premiul II la compartimentul *Creație simfonică* (1997), Premiul I la compartimentul *Creație vocal-simfonică* (2005), Premiul I la compartimentul *Creație camerală* (2010), Premiul I la compartimentul *Creație simfonică* (2011) în cadrul concursului Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor și Premiul special la concursul de romanețe *Crizantema de argint* din Chișinău (1997).

Vlad Burlea a compus mai multe lucrări pianistice în decursul diferitelor perioade ale vieții, printre acestea fiind: două piese pentru pian (*Răzășeasca*, *Fantasme*, 1988), *Jackpot* (1999), *...for piano nr.1* (2006), fantezia *Brâul lui Amihalachioaie* pentru două pian (2009), *Involuții* (2011), *Iartă-mă* în memoria lui Ion și Doina Aldea-Teodorovici (2012), ciclul din 4 preludii *Creionări* (2013).

Creionări, după spusele autorului, este un ciclu ”deschis” care actualmente include patru miniaturi de tip preludiu pentru pian, dar poate fi completat pe viitor cu alte piese. Fiecare din aceste miniaturi reprezintă o așa-numită ”creionare”, unde compozitorul reflectă atât anumite stări ale lumii interioare a omului, cât și imaginile naturii moldovenești. Aceste piese au fost concepute de către autor ca un mic ciclu, însă pot fi interpretate și separat. Succedarea interpretării pieselor din ciclul respectiv de asemenea poate varia în dependență de viziunea pianistului.

Preludiul nr. 1 ne induce în mediul unei imagini rurale. Este scris în forma tripartită simplă ($a - b - a$) în tonalitatea *e-moll*. Miniatura debutează cu tema principală, care este expusă pe trei voci în formă de dialog: în mâna dreaptă sunt expuse două voci (cea de sus, melodică și cea contrapunctică), în mâna stângă — scurte replici la *staccato*. Melodia este simplă și creează asociații cu timbrul fluierului. Pornirea îndrăzneată către *forte* este urmată de remarca *dolce* (măs. 8) care sună ca un ecou. În secțiunea mediană (măs. 9) are loc trecerea de la starea minorului meditativ la apariția majorului luminos ce ar putea reprezenta pe tablou intercalarea razelor de soare printre norii pufoși. Mișcarea optimilor în mâna dreaptă apoi în mâna stângă redă senzația de întrebare și răspuns, după care sunând concomitent — culminează în măsura 14. Fermata de la sfârșitul secțiunii ne prezice așteptarea intonației inițiale.

Repriza (măs. 17) începe cu remarca *sostenuto*, exprimând o amintire. Materialul intonativ-tematic al ultimului compartiment este identic cu structura muzicală a primei părți. Aici sună ultimele replici în mâna dreaptă, după care urmează cinci acorduri care trebuie să fie executate precis. Dintre cele trei acorduri identice folosite pentru a crea impresia de sunare continuă, acordul de încheiere a lucrării este scris la *pianissimo* — asemenea unei oftări care ”se topește” în pauza pe fermata.

În general, putem menționa că trăsătura distinctivă a acestui preludiu este principiul eterofonic linear al expunerii materialului tematic, astfel chiar și intervalele de secundă, de terță, de cvartă și cvintă nu introduc sistemul acordic vertical, ci îl diversifică pe cel linear. Expunerea liniei melodice corespunde naturaleții și simplității materialului muzical. Încheierea cu factura acordică prezintă elementul nou, neașteptat ce vine în contrast cu toată miniatura. Totodată compozitorul și-a trasat sarcina de a nu depăși volumul de o pagină (A 4) în realizarea subiectului. În acest preludiu, o importanță deosebită capătă utilizarea minimă a pedalei, gândite minuțios. Aici interpretul are misiunea de a găsi și reda culorile timbrale și dinamice pentru fiecare dintre cele trei planuri ale facturii.

Preludiul nr. 2 reprezintă un dans umoristic în caracter jucăuș, ceea ce reiese din indicația autorului *poco scherzando*. Este scris în forma tripartită mare (A – B – A) în care părțile extreme au același conținut tematic, iar mijlocul este format din două episoade. Comparativ cu alte lucrări ale ciclului, acest preludiu este diferit prin virtuozitate și amploare. Are loc o divizare clară a facturii în tema principală și acompaniament (principiul omofono-armonic), însă lipsește cu desăvârșire sistemul armonic bazat pe funcții. Partea întâi începe neîncrezut, cu unele ezitări (*d* cu indicația *tenuto* în măsurile 6, 13), după care treptat crește mișcarea tot mai intensă a dansului. Tonalitatea acestei piese se schimbă de la un centru spre altul: *a – d, as – des*. Jocul acestor centre formează un colorit sonor neobișnuit și original.

Secțiunea mediană (măs. 39), după caracterul său și desfășurarea materialului muzical, amintește de o improvizație, unde autorul folosește diferite tipuri de factură care se schimbă permanent. Această secțiune prezintă o elaborare tematică dezvoltatoare în care linia tematică monodică de la început este augmentată prin mișcare de cvarte — cvinte și de o amplificare de ritm, care în culminație include duratele de treizeciodoimi aranjate în pasaje ascendente — descendente. Linia melodică din episodul cvintelor în registrul acut (măs. 41–45) răsună cristalin, iar sonoritatea armonică creează asociații cu clinchetele clopoțelilor. Mișcarea cvintelor în jos, din partida mâinii drepte, capătă un caracter mai monumental. În măsurile 43, 44, la sunetele liniei vocii de sus *a, g*, se recomandă de îndeplinit *tenuto*, reținând tempoul un pic. Dezvoltarea materialului tematic aduce la figurațiile volante ale șaisprezecimilor din mâna dreaptă ce pot fi asemănați cu fenomenul de "flux și reflux" (măs. 52–63), în care este intercalat motivul scurt de dans (măs. 53–54). Spre sfârșitul părții mediane se așterne liniștea, sunetul *d* dispare pe fermata.

Prin creșterea dinamicii și intensificarea tensiunii autorul exprimă culminația întregii lucrări (măs. 58–60). Sarcina principală a interpretului constă în expunerea expresivă a liniei melodice. De asemenea, o atenție deosebită trebuie de acordat redării intensității dinamice. Pasajele de treizeciodoimi trebuie să răsună foarte emoțional și inspirat.

Repriza (măs. 67) începe cu remarca *sostenuto e accelerando* — adică treptat se revine în tempoul dansului. O atenție deosebită solicită linia basului care aici sună deja în octave, mai concluziv. Măsura 80 este anticipată de o pauză-respirație înainte de

mișcarea care se stinge la *diminuendo* spre indicația fermată. Ultima trasare a elementului tematic repetat în diferite octave ca un ecou sună la fel de ușor, rapid și glumeț. Preludiul finisează cu o codă mică (ultimele șapte măsuri). Aici sonoritatea descrește până la *pp*, iar apoi, după o pauză, brusc răsună acordul ce încheie lucrarea cu un *sf* imprevizibil.

Această "creionare" atrage atenția prin desenele ritmice capricioase. Anume ele sporesc forța de percepere a imaginii muzicale din piesă. Așadar, o exersare specială pentru interpret necesită atât executarea precisă și uniformă a acordurilor, cât și realizarea hașurilor.

La baza imaginilor muzicale ale *Preludiului nr. 3* stau exprimarea tragismului și viziunea fatală asupra lumii. Anume aici compozitorul redă starea de singurătate. Este scris în forma tripartită simplă ($a - b - a$), în tonalitatea *g-moll*. Aici interpretul trebuie să distingă cele trei planuri, trei timbruri și culorile reprezentative ale fiecărui plan. Preludiul începe cu *p* și indicația *sostenuto*, ceea ce ajută să pătrundem în acea stare apăsătoare de melancolie și pustietate lăuntrică. Ostinato ritmic din partida mâinii drepte în tempo lent, în două linii ritmice independente ce sună simultan, creează un tablou obscur, care este marcat și intensificat de sunetul grav G_1 (măs. 3, 5). Factura complexă din "trei nivele" distanțate larg nu înviorează tematismul, ci dimpotrivă marchează profunzimea lui zguduitoare.

O adevărată ascensiune amplificatoare se obține prin perpetuarea ritmului bazat pe șaisprezecimi în partea a doua (măs. 10), aducând tensiunea discursului muzical la cea mai înaltă cotă dramatică ce crește în trei etape delimitate prin nota *g* în octavă la bas (măs. 10, 12, 13). Această parte are un caracter energic, palpitant. La sfârșitul primei etape apare parcă strigătul lăuntric al durerii reprezentat de notele din registrul acut (sfârșitul măs. 11). În a doua etapă putem observa o aluzie de resemnare — prin șaisprezecimile descendente, care totuși încearcă "să reînvie" speranța revenind în a treia etapă, ce culminează cu căderea în cel mai grav registru al pianului — simbolizând supunerea totală față de situația fără de scăpare, căderea în abis (fermata pe *d*, măs. 15). Anume pentru a reda intensificarea acestor trei etape, de la interpret se solicită exprimarea întocmai a stării de spirit a acestei secțiuni și anume dominarea agitației și a neliniștii.

Acest fragment trebuie interpretat cu un sunet plin și profund, fără a pierde cantabilitatea sonorității. De la pianist se cere o atitudine aparte în executarea partidei din mâna stângă. Linia octavelor urmează a fi trasată adânc, iar cele care realizează o schimbare în mișcarea armonică necesită o mică evidențiere.

Ultima parte (măs. 16) descrie dispariția tematică prin dizolvarea intonațiilor în cel mai înalt registru, cel acut. Repriza reflectă imaginea plecării în eternitate. Caracterul muzicii din această parte amintește de preludiul *Des pas sur la neige* de C. Debussy. Indicația inițială este *sostenuto*, se aud ecouri slabe care tot mai mult se depărtează, devenind doar niște picături ce se transformă în amintiri (la *pianissimo*).

În lucrul asupra piesei se recomandă ca interpretul să se concentreze pe redarea liniei melodice: ea necesită a fi intonată expresiv, cu un sunet uniform, lin și totodată

convingător. De asemenea trebuie să predomine stratificarea timbrurilor fiecărei voci, spre exemplu precum sună vioara, viola și violoncelul.

Preludiul nr. 4 prezintă o miniatură în caracter meditativ. Este scris în forma tripartită simplă ($a - b - a$). Caracterul acestuia este misterios, de taină. În lucrarea respectivă are loc valorificarea intervalelor disonante trasate în câteva registre: în octava mică, octava mare și contraoctava. Putem specifica faptul că elementul central al structurii intonative a întregii piese îl constituie intervalul de septimă mare.

În factura primei părți se disting patru voci. Preludiul debutează cu tema principală, care începe ritmic, creând starea de pustietate, tăcere înfricoșătoare. În măs. 3 are loc repetarea sunetului *e*, ce sună lejer și în tempo reținut, după care urmează octava întreruptă din registrul acut ce ”plutește în aer” până la ”evaporare” pe fermata. Linia melodică din mâna dreaptă trebuie interpretată cu un sunet profund la *mf*, doimile (*tenuto*) reprezentând niște licăriri în întuneric. Începând cu măs. 9, dezvoltarea se dramatizează printr-un *crescendo* până la *f*, punctul culminant reprezentând repetarea notei *c portamento* pe fondalul tonalității *f-moll*. Anume acest fragment și realizează funcția de pregătire a reprizei.

Materialul intonativ-tematic al ultimului compartiment readuce ascultătorul la starea și cercul inițial de imagini. Repriza se bazează pe structura temei inițiale. Preludiul se încheie cu octava întreruptă *e* în registrul acut, după care descreșterea treptată a dinamicii spre *ppp* sesizează reducerea tensiunii și ”topirea” sunetului ce se pierde în depărtare.

Așa cum în acest preludiu predomină expunerea de tip polifonic, o atenție deosebită pianistul trebuie să acorde divizării vocilor, fiecare având culoarea sa aparte, iar împreună creând un întreg spectru. Pentru a realiza sonoritatea dorită, se utilizează pedala stângă.

Specificul acestei miniaturi se conturează din utilizarea întregului ambitus pianistic. Tematismul denotă o stare de reflecție, de narațiune laconică, auster, fiind lipsită de fraze ajutătoare sau de trecere — doar pilonii tematici de bază. În această piesă, precum și în *Preludiul nr. 1*, volumul nu depășește limita de o pagină (A 4).

Din păcate până în prezent ciclul pentru pian *Creionări* nu este publicat și există doar în manuscris. Pentru prima dată cele patru preludii din ciclul menționat au fost interpretate de către autorul acestui articol la Festivalul Internațional de Muzică Contemporană *Zilele Muzicii Noi* (ediția a XVII-a, iunie 2013) în sala mică a Filarmonicii Naționale *S. Lunchevici*. În octombrie al aceluiași an, acest ciclu al lui Vlad Burlea a răsunat în sala Uniunii Compozitorilor în cadrul concertului-cenaclu *George Enescu* și la *Festivalul Muzicii Românești* (ediția a XVII-a) din Iași (România) în interpretarea masterandei Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice Livia Ciolpan.

După cum a precizat în avizul său despre concertul tinerilor pianiști din Republica Moldova în cadrul *Festivalului Muzicii Românești*, Mihaela Balan, doctorand în muzicologie (Iași, România): ”Concepute după modelul suitelor de miniaturi romantice, piesele compuse de Vlad Burlea se caracterizează prin sonorități modale (date de prezența intervalelor mărite și a treptelor mobile), melodii simple, repetitive ... caracterul folcloric și culorile sonore impresioniste ...” [2].

Sigur este faptul că noile idei creative ale autorului, care și-au găsit reflectarea în ciclul *Creionări*, au sporit considerabil spectrul de imagini artistice întruchipate de către compozitorii Republicii Moldova în genul de preludiu pentru pian.

Referințe bibliografice

1. AXIONOV, V. Specificul conceptual și morfologic al simfoniei "Destine" de Vlad Burlea. In: *Studii muzicologice*. Cluj-Napoca, 2012, pp. 139–154.
2. BALAN, M. *Concert cameral al compozitorilor și interpreților din Republica Moldova*, foaia "Festivalului Muzicii Românești" [online]. Iași. [accesat 24.10.14]. Disponibil: http://issuu.com/filarmonica_iasi/docs/06-sambata

НЕТРАДИЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ К АНАЛИЗУ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ОБЛАСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КРИТИКИ¹

ABORDĂRI NOVATOARE ALE ANALIZEI OPEREI MUZICALE
ÎN DOMENIUL CRITICII PROFESIONALE

UNCONVENTIONAL APPROACHES OF ANALYZING A MUSICAL WORK
IN THE FIELD OF PROFESSIONAL CRITICISM

ЛИЛИЯ БУРДИАН,

доцент, кандидат социологических наук,
Приднестровский государственный университет им. Т. Шевченко

На основании характеристики общей ситуации в сфере музыкальной критики автор предлагает решение видимых в данной области проблем посредством осуществления нестандартных подходов к музыкально-критической деятельности в целом и к анализу объекта оценки в частности, выдвигая в качестве основополагающего принципа личностно-ориентированный ракурс освещения музыкальных явлений.

Ключевые слова: музыкальная критика, анализ музыкальных произведений, средства массовой коммуникации, массовая культура, личностно-ориентированная критическая деятельность

Pornind de la caracteristica situației generale în domeniul criticii muzicale, autoarea propune soluționarea unor probleme enunțate în acest domeniu prin niște abordări mai puțin tradiționale ale activității critice în general și a analizei operelor muzicale în particular, reliefând în prim plan principiul personal-orientat de abordare a fenomenelor muzicale.

Cuvinte-cheie: critica muzicală, analiza operelor muzicale, mijloace de comunicare în masă, cultura de masă, activitate critică personal-orientată

On the basis of the description of the general situation in the domain of music criticism, the author proposes the solution of the problems existing in this field by carrying out non-standard approaches of the music-critical activity as a whole and of the object to be appreciated in particular, bringing out as the fundamental principle the personal oriented perspective in the interpretation of musical events.

Keywords: music critics, analysis of musical works, means of mass communication, mass culture, personal-oriented critical activity

¹ Данная статья ранее была опубликована в сборнике *Искусствознание* [1].

Музыкальная критика является весьма специфическим и сложным видом профессиональной музыковедческой деятельности. На протяжении всей ее многовековой истории публику сотрясали напряженные споры и дискуссии практически по всем основным параметрам самоопределения музыкально-критического труда и назначения такового в социальном контексте функционирования искусства. Со времен спора «каноников» и «гармоников» в античную эпоху¹ историю музыкальной культуры сопровождают жаркие дискуссии о нормах и ценностях музыкального искусства, стилях и жанрах; об отношении к устоявшимся правилам и новаторским приемам в композиции; наконец, о функциях, целях и задачах, формах бытования собственно музыкальной критики; ее типологии и жанровых разновидностях. При этом в качестве авторов критических высказываний выступали не только музыкальные теоретики, но и композиторы, музыканты-исполнители, а также писатели, поэты, эстетика, философы.

Современный период функционирования профессиональной музыкальной критики отличается невероятной сложностью и неоднозначностью происходящих в ней процессов. Общеизвестным фактором развития музыкальной культуры сегодня является наличие в ней двух относительно замкнутых и самодостаточных сфер — профессиональной, так или иначе базирующейся на традициях европейского композиторского творчества, и массовой, опирающейся на афро-американские истоки художественного самовыражения. Если первая ориентируется на элитарную линию развития «высокого» искусства и предназначена для тех, кто нуждается в «благородном» досуге (выражаясь определениями Аристотеля); то вторая предлагает иную продукцию, во много раз более доступную для понимания и комфортную по восприятию, обращенную к непрофессиональной публике, широким слоям населения. Они отличаются друг от друга не только по содержательно-смысловому и музыкально-выразительному наполнению, но и по уровню реальной общественной востребованности в целом, по статусной позиции в распределении материальных доходов, получаемых непосредственными создателями соответствующей продукции. Определенные различия проявляются и в образовавшихся двух «зонах» музыкальной критики, точнее, в собственно музыкальной критике профессионального толка и некоего подобия музыкальной критики, бытующего в популярных средствах массовой информации в связи с кумирами и «звездами» музыкального шоу-бизнеса и всех его прилегающих структур. Что же касается общественных функций, выполнение которых является, по сути, основным показателем подлинности действенного участия критики в художественно-эстетическом и духовном развитии нашего народонаселения, то таковые

¹Полемика между сторонниками Пифагора («канониками») и Аристоксена («гармониками») в Древней Греции, как известно, посвящалась основаниям определения интервала: «каноники» отстаивали значимость математических расчетов (связанных с измерением струны монохорда), а «гармоники» предлагали ориентироваться на слуховое восприятие.

«обрастают» множеством проблем как в связи с миссией «высокой» музыкальной критики, так и в отношении информации, нацеленной на массовую публику.

Критика профессиональной ориентации, фокусирующаяся в соответствующих органах периодической печати и базах данных Интернета, в основном реализуется в связи с композиторским творчеством и разного рода техническими экспериментами представителей консервативной среды. Обращена такого рода критическая мысль, как правило, к «просвещенным» слушательским аудиториям — к художественной интеллигенции, музыкантам-специалистам, самим авторам и исполнителям произведений, к людям, так или иначе связанным с ценностями академической музыкальной культуры. С помощью профессиональной критики осуществляется и «обратная связь» с соответствующими органами управления: формулируется определенная оценка их функционирования в музыкальной жизни общества, предлагаются определенные рекомендации. Естественно, данный критический отдел оказывается взаимосвязанным исключительно с художественными учреждениями «высокой» традиции музыкального искусства. Высказывания в адрес массовой культуры располагаются в дискуссионных публикациях, «круглых столах», официальной полемике по вопросам популярных жанров и т. д. Их особенностью является принципиальная «неразрешаемость» выдвигаемых проблем при более чем полувековой истории подобных споров.

Авторы публикаций и разного рода информации в связи с массовым музыкальным отделом проявляют собственную специфику отношения к обсуждаемым явлениям. Данная музыкальная критика в значительной мере определяется структурами управления шоу-бизнесом и близкими к таковым органами рекламы. В пространстве суждений специализирующихся на поп-культуре журналистов и писателей (многообразных по происхождению), зримо прослеживается их ангажированность соответствующими субъектами производства музыкальной продукции массового спроса.

Замкнутость, отсутствие целостного анализа и общей оценки музыкальной жизни, ограниченность определенным «полем» художественных явлений, — все эти негативные характеристики присущи и собственно критическому высказыванию (как с одной, так и с другой стороны противостояния двух музыкальных полюсов). Профессиональная критика далеко не всегда отвечает музыковедческим стандартам ее организации и осуществления в конкретной деятельности. Исходные ценностные позиции авторов часто ситуативны и не имеют определенной концептуальной базы и целостной эстетической программы. Проблемная сторона публикаций, как правило, охватывает исключительно цеховой специализированный «ареал» конфликтов и противоречий, не переступая границы среды просвещенной публики. Предпринимаемый критиками анализ, несмотря на разноплановость и многообразие подходов, по ракурсам рассмотрения и характеру интерпретации содержания музыкального материала, весьма далек от потребностей и интересов массового слушателя. Соответственно оценка представляемого произведения формулируется в понятиях исключительно профессионального

толка, балансируя между такими крайними определениями, как «оригинальность — тривиальность» (по отношению к выразительным средствам), «традиционность — новаторский подход», «авторская самобытность — эклектичность» и т. д. Все эти пытливые погружения в исследовательский объект, преследующие судьбоносные для музыкантов решения относительно достоинств и недостатков критикуемых авторов и исполнителей, никоим образом не затрагивают популярного слушателя-зрителя, располагающегося за пределами элитарного «экспресса» истории высокого искусства.

Весьма специфичны и публикации, рожденные в «горниле» массовой музыкальной культуры и явлений, которые ассоциируются с таковой в современном обществе. Неопределенность эстетической платформы достигает здесь порой таких пределов, что вызывает ощущение неуместности выдвижения подобных требований в данном пространстве вообще. Зависимость от законов «раскрутки» того или иного автора, исполнителя, будущей «звезды» диктует и исходные позиции, и эстетические вкусы (если разговор о них возможен), и оценку. Проблемность как смысловой центр, анализ как дифференцированное изучение материала композиции, в подобном «критическом» труде обычно отсутствует. Зато имеется информация, необходимая для достижения определенной реакции публики в отношении обсуждаемой персоны. Этот мир музыкально-оценочных высказываний, реализующийся в периодической печати, на уровне интернет-данных, также существует вполне самостоятельно, не отягощаясь поиском общегуманитарных ценностно-смысловых координат своих позиций.

Подобное положение дел вряд ли можно квалифицировать как «нормальное» для музыкальной критики. Разделение аудитории, свойственное современной музыкальной культуре, свидетельствует не только о падении художественно-эстетических вкусов в широких слоях населения, но и о надвигающемся кризисе в сфере востребованности обществом «высоких» музыкальных идеалов вообще, что рано или поздно отразится на финансовом обеспечении элитарного отдела музыкальной жизни. Главной задачей прогрессивной критики является сегодня преодоление замкнутости, сосредоточенности исключительно на вопросах, адресующихся своей читательской аудитории; активизация просветительских импульсов в профессиональной критической области и углубление содержательного наполнения материалов популярной, массовокультурной ориентации. В связи с направленностью работы критиков в обозначенном русле весьма востребованными представляются эксперименты с нестандартными подходами к музыкально-критической деятельности, которые можно было бы осуществить в виде определенного социального проекта. Обеспечение корректной его постановки, включающей как создание соответствующих программных документов, так и реализацию контроля за его воплощением с последующей обработкой и анализом результатов, — могли бы привести к прояснению перспектив «объединяющей» стратегии в рассматриваемой области.

Одной из оригинальных проектных разработок видится музыкальная критика с **нетрадиционными подходами к анализу** музыкального произведения. Анализ, располагающийся в «сердцевине» любой художественно-критической деятельности, является ее основным импульсом, направляющим вектором, невольно задающим тон всей последующей интерпретации и оценке обсуждаемого материала. Методы анализа принятые сегодня в профессиональной музыковедческой среде, многообразны по междисциплинарным контактам и разновидностям исследовательских подходов. В наиболее целостном представлении они объединяются в ряд групп, фокусирующихся вокруг определенных областей философского и гуманитарного знания, играющих роль исходных методологических импульсов для изучения собственно музыкального материала. Это: относимые к **герменевтике** контекстный анализ, так называемый «круг понимания», метод «структурных моделей», анализ поэтики; принадлежащие **компаративистике** сравнительно-исторический метод, интертекстуальный анализ; а также приемы, обусловленные взаимосвязью с **семиотикой, системным анализом, структурализмом** [2; 3]. При всей безусловности познавательного интереса, который представляет каждый из вышперечисленных способов понимания музыки, им, тем не менее, присущ ряд характеристик, обрекающих функционирование подобного аналитического труда исключительно в социальной среде музыкантов, если не в узком кругу музыковедов, специализирующихся на соответствующей проблематике. И дело даже не в предельной переусложненности терминологического словаря подобных аналитических разработок (что, конечно, имеет значение в формировании читательской аудитории), но, прежде всего, — в абсолютной *отдаленности* целей и задач всей указанной разноголосицы научных «прозрений» от *реальных интересов* современного массового «потребителя» подобной информации (даже при наличии у такового определенного интеллектуального уровня его потребностей).

Все принятые в академическом музыковедении подходы к анализу музыкальной композиции подчинены абстрактно-понимаемым, объективированным от подлинных человеческих стремлений познавательным целям. Обычно подобные аналитические разработки оказываются связанными либо с попыткой максимально глубокого проникновения в содержание произведения (если исследователь верит в некую «вертикаль» явленных и непроявленных, скрытых смыслов), либо со стремлением обнаружить неизведанный прежде новый ракурс обозрения изучаемого художественного продукта, дабы высветить в нем непознанные грани (в том случае, когда исследователь понимает неисчерпаемость содержательного наполнения музыкального текста); или же с конструированием (со стороны аналитика) собственного мира интерпретации, оригинальной и неповторимой, рождающейся «игры ради». В последнем случае автор признает относительность понимания содержательной стороны музыкального материала и, соответственно, возможность каких угодно его трактовок.

Так или иначе, но вышеизложенные представления о целях аналитической деятельности в любых своих, даже весьма популярных по языку вербальных объемах информации, не интересны широкому читателю. Его мало волнуют вопросы познания творческого облика какого-то определенного композитора и, тем более, ему не интересны претензии на оригинальность «заигравшегося» музыканта-исследователя. В итоге, массовая аудитория, которой, вообще-то музыкальная критика обязана адресовать формулируемые ею резюме и оценки, остается «за бортом» профессионального взгляда на ход музыкальной истории.

От чего следовало бы отталкиваться, разрабатывая планируемые нестандартные аналитические решения? Каковы те исходные принципы, которые способны бы были обратить внимание массового слушателя на «слово», реченное профессиональной музыкальной критикой? Установки, задаваемые сегодня гуманитарным знанием художественной критике, по-прежнему ориентируются, в первую очередь, на соответствие *научным* представлениям о мире, искусстве и человеке. Наука видится как бы генеральным критерием истинности любой содержательной информации, ее сверхзадачей и своеобразным объектом посвящения. Однако, в современном обществе тяга к научности, к открытию истины через исследовательский поиск, заметно ослабла.

Человек в наше время проявляет скорее склонность к скепсису относительно самой возможности обретения наукой какой-либо истинности в утверждаемых ею положениях, и, в целом, склонен к получению полноты ощущений бытия вне всяких научно-обоснованных рекомендаций. Другой путь, по которому следует наш современник, — поиск некоей личностно обретаемой истины посредством какой-либо деятельности, религиозной доктрины, философской концепции, модного «стиля жизни» и т. д. И в этом потоке различных сфер самореализации наука предстает одной из «равных», но не главной, не основополагающей парадигмой понимания мира.

В подавляющем большинстве материалов современной музыкальной критики профессиональной «выучки», обнаруживается практически абсолютная «глухота» к указанным социально-психологическим тенденциям развития общества. Как и прежде, несмотря на встречающуюся иногда крайнюю переусложненность терминологии, предельное экспериментаторство в методах анализа и стиле изложения, несмотря на своеобразное «фрондерство» и «эпатаж» по отношению к общепризнанным научным канонам создания музыкально-критической работы, сквозь последнюю проступают все те же «до боли» знакомые черты автора, стремящегося к *научным открытиям*, к успехам на *научном поприще*, наконец, к славе и карьере *научного деятеля*.

Очевидно, музыкальным критикам, для того, чтобы быть услышанными за пределами их профессиональной среды, следует сделать как бы шаг в сторону от специализированной научной проблематики и обратиться к рядовому слушателю, — настроить себя на понимание его мировоззренческих приоритетов, ценностей и идеалов. Можно даже сказать, что музыкальный критик должен обратиться к

несвойственной его профессии, иной научной области, — к практической психологии и социальной психологии. Однако, таким образом можно охарактеризовать лишь начальный этап поисков нестандартных решений в организации диалога с массовой публикой. В целом же, художественная критика, для того, чтобы оказаться способной к подобному взаимодействию с общественностью, должна стать *лично-ориентированной*, не только в отношении создателей художественной продукции, но и в связи с ее слушателями-зрителями (как реальными, действительно воспринимающими ее, так и потенциальными, пока отсутствующими среди ее публики). Данный принцип заимствован нами из педагогики, но кем еще может чувствовать себя критик-профессионал в «непосвященной» среде как не учителем-воспитателем?

Предлагаемое лично-ориентированное отношение к музыкально-критической деятельности, видимое в качестве главного принципа ее осуществления, способно многое изменить. Если критик, находящийся (по собственному представлению) в русле целей и задач научного порядка, видит назначением своего труда, прежде всего, развитие собственно науки, подразумевая за этим прогресс в развитии общества, человека, личности и т. д., то музыкальный деятель, сосредоточенный на лично-ориентированном подходе, готов к выходу за пределы науки и действию в иных формах общественного сознания, — в сферах морали, религии, философии (в различных ее концептуальных обликах), политической идеологии, экологии и т.д. Сегодня, все указанные «пространства» деятельности человека далеко не всегда совмещаются с собственно научной проблематикой. Данное утверждение ни в коей мере не является отрицанием всеобъемлющей значимости науки как таковой. Речь идет о своеобразном «раздвижении» обзоров мировидения со стороны критика-профессионала, преодолении им односторонности понимания исследуемых процессов, центрированности его сознания исключительно на тех понятиях и категориях, которые практикуются в нашем, безусловно, уважаемом музыковедении. В некотором смысле, такой музыкальный критик, оказывается в большей мере независимым от науки, неподотчетным ее «последнему слову».

Каким же предстает в предлагаемой лично-ориентированной критической деятельности анализ музыкального произведения? В первую очередь, следует уточнить характер отношения к собственно объекту исследования. Музыкальная композиция в данном случае понимается как явление музыкального произведения (продукта) в обществе. При этом фокус внимания критика расширяется: от сосредоточенности на музыкальном материале как самодостаточном для анализа тексте, — к пониманию содержательного наполнения взаимоотношений во всей «триаде»: создатель (создатели) музыкального сочинения (продукта) → звучание-демонстрация данного музыкального материала → восприятие-понимание его публикой. Со времен Б. Асафьева данная формула эстетической коммуникации в том или ином виде часто упоминается многими исследователями. Однако, ссылки на нее, по сути, остаются для музыковедения некоей констатацией факта, но никак

не объектом полноценного анализа, ни для критиков, ни для музыковедов-исследователей других специализаций (даже музыкальных психологов и социологов). Свидетельством тому является тот дисбаланс, который установился в музыковедческом «арсенале» практикуемых методов: типам, видам и подвидам различных способов обращения с музыкальным текстом явно уступают разрозненные, случайные, зависящие от специфики исследования и личности исследователя, подходы к «прояснению» взаимодействия музыкального материала с человеком-личностью (как его создателя, так и слушателя).

Безусловно, дальнейшая разработка предложенного нетрадиционного для музыковедения подхода к анализу произведения в большей мере сопряжена именно со сферой музыкальной критики. Музыкант-исследователь данной направленности обязан выполнять предполагаемые ею общественные функции: по отношению к композиторам и исполнителям (создателям) музыкального произведения (продукта), воспринимающей его публике; по отношению к различным музыкальным учреждениям, ожидающим от критиков ценной для дальнейшего их развития информации; наконец, по отношению к органам управления музыкальной культурой, дабы последние руководствовались в законотворчестве не своими «кабинетными» представлениями, а ответственным, актуальным материалом сопричастных проблемам музыкальной жизни специалистов-профессионалов. Иной путь формирования полноценного «диалога» субъектов профессионального музыкального творчества и публики, то есть предполагаемым объектом, на который оно (творчество) в принципе должно быть направлено, — по всей видимости, — невозможен.

Библиографические ссылки

1. БУРДИЯН, Л. Нетрадиционные подходы к анализу музыкального произведения в области профессиональной критики. В: *Искусствознание*. Тирасполь: Изд-во Приднестровского университета, 2014, вып. 4, с. 20–27.
2. БОНФЕЛЬД, М. *Введение в музыкознание*. Москва: Владос, 2001. 224 с.
3. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. *Методы науки о музыке*. Москва: Музыка, 2009. 256 с.
4. САМБРИШ, Е. Музыкознание и методы смежных наук: современные реалии. В: *Современные инновационные процессы в области художественно-эстетического образования и культурно-досуговой сферы*: материалы VI науч.-практической конф., 13 нояб. 2010 г. Тирасполь: Изд-во Приднестровского университета, 2011, с. 8–16.

САМОБЫТНОСТЬ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ ОПЕРЫ-БАЛЕТА Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА МЛАДА

ORIGINALITATEA STILULUI ORCHESTRAL AL OPEREI-BALET DE
N. RIMSKI-KORSAKOV MLADA

THE ORIGINALITY OF THE ORCHESTRAL STYLE OF
N. RIMSKY-KORSAKOV'S OPERA-BALLET MLADA

СЕРГЕЙ БОРОДАВКИН,

кандидат искусствоведения, и. о. профессора,
Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой

Статья посвящена исследованию оркестрового стиля малоизученной, но чрезвычайно интересной оперы Н. Римского-Корсакова «Млада». Созданная под впечатлением «Кольца нибелунга» Р. Вагнера и в то же время оппонирующая по отношению к ней, она самобытна во многих отношениях, в том числе в области оркестрового письма. Оркестровый стиль оперы демонстрирует новаторские для русской музыки черты, не порывающие с традициями, но творчески продолжающие и обогащающие их.

Ключевые слова: Николай Андреевич Римский-Корсаков, опера-балет «Млада», оркестровка, стиль

Articol investighează stilul orchestral al operii "Mlada" de N. Rimski-Korsakov, care este puțin cunoscută, dar foarte interesantă. Creată sub influența operii "Der Ring des Nibelungen" de Richard Wagner, și, în același timp, contrastantă la aceasta, ea este distinctivă în multe feluri, inclusiv în domeniul scrierii orchestrale. Stilul orchestral al operii demonstrează trăsături inovatoare pentru muzica rusă, care nu se rupe cu tradiția, dar continuă lor creativ și îmbogățește semnificativ.

Cuvinte-cheie: Nicolai Rimski-Korsakov, operă-balet "Mlada", orchestrație, stil

The paper deals with the orchestra style of a little studied but very interesting opera by Rimsky-Korsakov "Mlada". The work was written under the influence of R. Wagner's opera "Ring of the Nibelung" but at the same time contrasting it and preserving its own identity in the field of orchestra writing as well. As a result, the opera's orchestra style reveals bright novelty features in Russian music, however not breaking away from its traditions but creatively continuing and enriching them.

Keywords: Nikolai Rimsky-Korsakov, opera-ballet "Mlada", orchestration, style

Четвертая опера Н. Римского-Корсакова *Млада*, завершенная в 1890 г., не принадлежа к наиболее популярным сочинениям композитора, тем не менее, занимает особое место в истории русского оперного искусства. Своеобразие произведения определяется его жанром: *Млада* — это опера-балет, где хореография выполняет важную функцию. Напомним, что роль главного персонажа оперы — ушедшей в мир иной еще до начала действия молодой княжны Млады — поручена балерине, т. е. ее характеристика создается синтезом музыкально-инструментальных и хореографических средств. В результате роль оркестра возрастает, и именно оркестровка *Млады* во многом обусловила исключительность произведения и его главные достоинства, благодаря которым Б. Асафьев определил оперу-балет как «гениальную партитуру» [1, с. 201].

Примечательна история создания *Млады*. В январе 1889 г. Н. Римский-Корсаков и А. Глазунов посещали репетиции тетралогии Р. Вагнера *Кольцо нибелунга*, готовящейся к постановке в Мариинском театре силами немецкой оперной труппы. При этом композиторы следили по партитуре за музыкой, которая произвела на них неотразимое впечатление. Н. Римский-Корсаков в *Летописи моей музыкальной жизни* писал: «...Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестровый обиход» [6, с. 220]. Первым опытом новой оркестровки стал *Полонез* из *Бориса Годунова*, с переинструментовки которого началось последующее редактирование оперы М. Мусоргского.

Очевидно, изучение *Кольца нибелунга* побудило задуматься Н. Римский-Корсакова и о создании русской оперы на мифологический сюжет, в которой можно было бы создать свою, славянскую, оперную концепцию, отличную от немецкой. Этим объясняется неподдельный интерес композитора к идее сочинения *Млады*, подсказанной А. Лядовым. Как вспоминает В. Стасов, «...у Римского-Корсакова вдруг загорелись щеки и засверкали глаза, когда Лядов предложил ему взять да сделать оперу *Млада*... Я был до самых корней поражен. Ведь наш любезный Римлянин никогда не пылает щеками и не сверкает глазами!...» [цит. по: 9, с. 275]. Сам Н. Римский-Корсаков признавался: «Я решился не стесняться средствами и иметь в виду усиленный оркестр вроде вагнеровского в *Нибелунгах* /.../. Мои оркестровые намерения были новы и затейливы по-вагнеровски; работа над партитурой предстояла огромная и заняла у меня целый год» [6, с. 222].

Сочиняя оперу, композитор уделял огромное внимание процессу оркестровки. В год завершения работы над партитурой *Млады* в письме к С. Кругликову он пишет: «Инструментовка есть для меня такое же сочинение, а не ремесло, как думают многие» [цит. по: 9, с. 306]. В результате *Млада* заняла исключительное положение в истории оркестровых стилей русской музыки. Некоторые эпизоды оперы оркестрованы настолько красочно и изысканно, что соприкасаются с импрессионистской звукописью; в этом отношении Н. Римский-Корсаков стоит у истоков русского и мирового музыкального импрессионизма как художественного направления (напомним, что первым безусловно импрессионистским опусом считается оркестровая прелюдия *Послеполуденный отдых фавна* К. Дебюсси, созданная в 1892 г., через два года после *Млады*).

В опере Н. Римского-Корсакова синтезировались различные истоки оркестрового и оперного стиля в целом. А. Кандинский справедливо указывает, что «...в *Младе* совмещаются признаки волшебной-мифологической и отчасти историко-бытовой оперы» [5, с. 91]. Действительно, сочинение продолжает традиции русской «волшебной» оперы первой половины XIX в., заложенные К. Кавосом, А. Верстовским, *Русланом и Людмилой* М. Глинки, *Рогнедой* А. Серова; не случайно в самом подзаголовке произведения композитор указывает его жанровую разновидность — «**волшебная опера-балет**» (выделено мной — С. Б.). В *Младе* силен и локальный колорит (сюжет основан на мифологии

западных славян, в сцене с Клеопатрой ярко показан восток), находящий отражение в музыкальном языке сочинения. Синтез музыкальных и хореографических средств обеспечивает поэтическое воплощение образа Млады.

В этой связи вспомним о роли балетного начала во французской опере и, прежде всего, в *Немой из Португалии* (Фенелле) Ф. Обера, где главную героиню исполняет, так же как и во *Младе*, балерина. Велик удельный вес балета и в жанре *grand-opera*, и в лирической опере. По мнению А. Кандинского, «...образ Млады возник в сценарии Геденова не без воздействия балета *Жизель* А. Адана» [5, с. 92]. Действительно, лирическая музыка, характеризующая Младу и Яромира, продолжает линию романтических балетов А. Адана и Л. Делиба. Многоликость жанрово-стилевых истоков *Млады* и разнообразие ее образных сфер вызвали восторженные отзывы А. Глазунова, который восклицал, что «...с этой оперой Римский-Корсаков исчерпал все роды музыки. То, чего у него не было в предыдущих операх, можно найти здесь. Здесь Вы встретите некоторый вагнеризм, который мне довольно по душе, восток, какого раньше нигде не было, славянскую музыку с польским характером, чего у Римского-Корсакова не было. Ужасно много разнообразия в музыке» [цит. по: 9, с. 287]. Эту же мысль высказывает и А. Кандинский: «*Млада* Римского-Корсакова чрезвычайно интересный пример “встречи” исторически различных явлений романтического музыкального театра XIX века на почве индивидуального стиля русского композитора» [5, с. 103].

В связи с этим вспоминаются слова Ф. Достоевского об А. Пушкине: «Не было поэта с такою всемирною отзывчивостью, как Пушкин, и не в одной только отзывчивости тут дело, а в изумляющей глубине ее, а в перевоплощении своего духа в дух чужих народов, перевоплощении почти совершенном, а потому и чудесном /.../, ибо тут-то и выразилась наиболее его национальная русская сила /.../. Ибо что такое сила духа русской народности, как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности? /.../ Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только /.../ стать братом всех людей, всечеловеком» [4, с. 456–457]. Эти слова в полной мере можно отнести и к Н. Римскому-Корсакову, продолжившему пушкинскую идею универсализма на русской почве и развившему традицию М. Глинки, связанную с ассимиляцией в собственном творчестве музыкальных элементов инациональных культур. Творчество Н. Римского-Корсакова, оставаясь глубоко русским, имеет ярко выраженный интернациональный характер. Этим, очевидно, объясняется и интерес к музыке Р. Вагнера, и возможность прикосновения к искусству других народов (в данном случае западных славян и древнего Египта). Думается, что именно стремление приобщиться к далекой и экзотичной эпохе вызвало появление в *Младе* эпизода с Клеопатрой (без которого вполне можно было бы обойтись), блестяще решенного композитором и потребовавшего введения редких инструментов, на что композитор пошел, жертвуя своими принципами практичности и экономии тембровых средств. С другой стороны, сюжет *Млады* привлек Н. Римского-Корсакова возможностью создания фантастических и мифологических образов,

живописных картин природы, воплощения народных обрядов, — всего того, что увлекало его на протяжении всей творческой жизни и получило яркое воплощение в других произведениях.

Как известно, существенной чертой оркестрового стиля Н. Римского-Корсакова является соответствие музыкально-выразительных средств определенной образной сфере. Не случайно оркестровое письмо историко-реалистических опер *Псковитянка* и *Царская невеста* отличается от стиля его сказочных произведений. Даже в пределах одного сочинения, имеющего синтетическую жанровую природу, контраст оркестровых средств, воплощающих различные образные сферы, очень значителен. Так, например, в операх *Майская ночь*, *Ночь перед Рождеством*, *Садко* противопоставление реального и фантастического миров ярко воплощено ладогармоническими и оркестровыми средствами. Эта же черта в высшей мере проявилась и в *Младе*.

Особенностью анализируемой оперы-балета является неодинаковая степень убедительности в воплощении различных образных сфер. Наиболее яркими оказались фантастическая и связанная с ней пейзажно-живописная области. Интересные находки имеются и в народно-обрядовых сценах. Воплощение же лирико-психологических образов Яромира и Войславы, а также решение положительных персонажей Радегаста и Лады, напротив, отличается недостаточной убедительностью; силы зла представлены выразительнее, нежели позитивные образы. На это указывал еще Б. Асафьев: «Музыка *Млады* — неровная; рядом с гениальными прозрениями в современность /.../ чувствуются моменты застылости, нерешительности, недоведенности до крайней степени напряжения, даже искусственности: такова характеристика Яромира, длинноты в изобразительно-описательных моментах, вялость проявлений силы света солнца в сравнении с яркой запальчивостью выступлений злой подземной силы» [1, с. 202].

В период создания *Млады* звукопись была показательнейшей стилевой чертой музыки Н. Римского-Корсакова, обусловившей, говоря словами С. Григорьева, «...многие характерные особенности музыкального языка композитора, в частности огромную роль и многогранное развитие гармонии и инструментовки — важнейших носителей колорита в музыке. В конечном счете, звукопись предопределяет многие характерные явления и в области мелодики Римского-Корсакова, так как многочисленные мелодии гармонического происхождения, различного рода фигурации, мотивы-штрихи своим возникновением обязаны, прежде всего, выдвижению гармонии и инструментовки на определяющие позиции» [3, с. 29–30]. Добавим, что, так как у Н. Римского-Корсакова мелодическая мысль неотделима от ее конкретного инструментального воплощения, то ее тембровая сторона всегда предопределена. Следовательно, уже само строение мелодики отражает в себе ее тембровые свойства, а взаимообусловленность мелодической структуры и тембрового решения у Н. Римского-Корсакова носит универсальный характер.

Оттолкнувшись от данных тезисов, охарактеризуем особенности оркестрового стиля оперы *Млада*, определим его истоки и сравним с оркестровыми находками автора *Кольца нибелунга*. При этом будем учитывать, что многоплановая жанровая природа *Млады* и различные стилевые истоки оперы-балета обусловили неоднородность манеры оркестрового письма.

Как известно, основы оркестровки в русской музыке заложил М. Глинка, опираясь на уже имеющиеся национальные традиции в использовании оркестра. Глинкинский принцип — экономия оркестровых средств в сочетании с яркостью тембровых красок — демонстрируют все инструментальные сочинения автора *Руслана и Людмилы*. Данного положения придерживались и другие русские мастера: А. Даргомыжский, М. Балакирев, А. Бородин, М. Мусоргский, А. Рубинштейн, П. Чайковский, сам Н. Римский-Корсаков. До создания *Млады* оркестровый стиль русских композиторов полностью сохранял свою автономность, почти не поддаваясь влиянию таких великих западноевропейских реформаторов оркестра как Дж. Мейербер, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер. Первым российским автором, обогатившим русский оркестровый стиль западноевропейскими достижениями, стал именно Н. Римский-Корсаков в опере-балете *Млада*.

Как уже сказано, воздействие оркестрового письма Р. Вагнера здесь значительно. Однако это не единственное зарубежное влияние. В лирических эпизодах *Млады* принципы оркестровки Н. Римского-Корсакова соприкасаются с французской традицией, идущей от лирических опер и романтических балетов, стилевыми чертами которых являются прозрачность фактуры, выразительные соло струнных и деревянных духовых инструментов. При этом следует подчеркнуть, что, испытав значительное воздействие оркестровых приемов Р. Вагнера и французских мастеров и применив некоторые из них в своем творчестве, гениальный русский композитор остался оригинальным во всех элементах музыкального языка, в том числе и в оркестровке. Опираясь на вагнеровский оркестровый состав, Н. Римский-Корсаков сознательно стремился в *Младе* к оппозиционному по отношению к создателю *Кольца* оркестровому письму, стремясь подчеркнуть отличительные черты русской композиторской школы. В результате *Млада* предстает самобытным произведением русского оперного искусства, в котором влияние Р. Вагнера обогатило оркестровый стиль, но не подчинило его себе. Аналогии можно проводить лишь в связи с составом оркестра и некоторыми фактурными приемами. Мелодики, гармонии, характера вокальных партий и принципов драматургии воздействие великого немецкого композитора не коснулось. Да и применение лейтмотивов у русского композитора иное по сравнению с Р. Вагнером. Формулируя основные черты оркестрового стиля Н. Римского-Корсакова, Л. Бутир точно охарактеризовал меру воздействия на него достижений современников, сказавшуюся «...лишь в той степени, в какой они не входили в противоречие с глинкинскими установками. Эти установки лежат в основе оркестрового мышления Корсакова, у которого изысканность звучания неразрывно связана с его ясностью и отчетливостью, а виртуозность использования

отдельных инструментов и инструментальных групп прочно опирается на тонкое ощущение их природы и великолепное знание технических возможностей. Стремление к простоте и естественности сообщает корсаковскому оркестру, многим обязанному находкам романтиков, явные классические черты» [2, с. 49].

Вместе с тем, по своему оркестровому стилю *Млада* выделяется среди остальных опер Н. Римского-Корсакова именно оркестровым составом. Композитор впервые в истории русской музыки применил здесь четверной состав оркестра, как и Р. Вагнер в своей тетралогии. Подобно автору *Кольца*, Н. Римский-Корсаков вводит в партитуру оперы редкие инструменты, в том числе изобретенные им самим¹.

Создатель *Млады* в оркестровке всегда был склонен к различного рода изобретениям и экспериментам, пробуя те или иные оркестровые составы и не совсем обычные инструменты. Так, например, в *Майской ночи* композитор выписал партии валторн и труб как для их натуральных разновидностей, в *Моцарте и Сальери* задействовал одинарный состав деревянных духовых, в *Китеже* ввел русские народные инструменты — домры и балалайки. Впервые в оркестровой практике у Н. Римского-Корсакова появляется альтовая флейта, инструмент в строе *G*, звучащий чистой квартой ниже написанного. Чаще всего партия альтовой флейты дублируется каким-либо духовым либо струнным инструментом. Композитор не доверяет альтовой флейте развитые мелодические соло. По меткому замечанию Д. Рогаль-Левицкого, «автор, вводя альтовую флейту в свой оркестр, как бы нащупывает ее возможности и не решается оставлять ее в полном одиночестве» [7, т. 1, с. 259]. Но в совместном звучании с другими флейтами альтовая звучит постоянно ради достижения полнозвучия группы. Услышать ее специфический тембр в этих случаях невозможно. Но в тех моментах, когда альтовая флейта остается одна, ее тембр в низком регистре производит неотразимое впечатление. Как указывает Д. Рогаль-Левицкий, «альтовая флейта склонна петь. Красота ее низких степеней невольно приковывает к себе внимание слушателя, мгновенно проникающегося необычайной поэтичностью и выразительностью их» [7, т. 1, с. 259].

По заказу Н. Римского-Корсакова была построена малая труба (*tromba piccola*) в строе *Es*, которая нашла достаточно широкое применение в ряде его произведений. В *Младе* композитор использует малую трубу также *in D*. Следует отметить, что эти инструменты не выдержали испытания временем и в настоящее время обычно заменяются обыкновенными трубами. Но во введении малых труб в оркестр также сказалась склонность Н. Римского-Корсакова к поиску и экспериментам. По желанию Н. Римского-Корсакова была сконструирована еще одна труба — альтовая в строе *F*, звучащая квинтой ниже написанного. «Альтовая труба, — поясняет Д. Рогаль-Левицкий, — должна была продолжить вниз основной объем обыкновенной с тем, чтобы усилить и обогатить самые низкие звуки ее,

¹ Инструменты, сконструированные по заказу Р. Вагнера, Н. Римский-Корсаков не использует.

обычно немного слабые и не очень красивые» [7, т. 2, с. 155]. Начиная с *Псковитянки*, Н. Римский-Корсаков часто применяет альтовую трубу, но впоследствии она получила очень ограниченное применение и сейчас заменяется обычной.

Во втором и четвертом действиях *Млады* на сцене играет ансамбль из двенадцати священных рогов¹. Это натуральные медные инструменты, прямые или изогнутые в форме большого круга, настроенные на все тоны хроматической гаммы. Звук у них зычный и достигает значительной силы.

В фантастической сцене с Клеопатрой перед зрителями появляется ансамбль, имитирующий древнеегипетский. Среди его инструментов — впервые введенные в оперно-симфонический оркестр две флейты Пана, восемь лир, маленькая литавра. Флейта Пана, древний духовой многоствольный инструмент со свистящим, похожим на флейту-пикколо звуком, была распространена в странах древнего востока и античности, а позднее у многих народов мира под разными названиями (у русских — цевница, также кугиклы, у украинцев — свиріль, у молдаван — най). Единственный предписанный Н. Римским-Корсаковым способ игры на ней, — *glissando*. Композитор точно указывает строй флейт Пана, используя диапазон в две октавы. Идея применения этого инструмента, как отмечает сам композитор в своей *Летониси*, возникла у него в 1889 г. при посещении венгерского кафе на всемирной выставке в Париже [6, с. 224]. Лира — струнный щипковый инструмент, настроенный по звукам уменьшенного септаккорда. Поскольку игра на нем никакого затруднения не вызывает (Н. Римский-Корсаков предписывает только пассажи *glissando*), по замыслу автора, на лире играют хористки. Маленькая литавра настроена на звук *des*¹. Ее впервые применил Л. Делиб в опере *Лакме*. По поводу использования большого барабана в этом ансамбле Н. Римский-Корсаков писал: «В алжирском же кафе во время танца девочки с кинжалом меня прельстили внезапные удары большого барабана, делаемые негром при приближении танцовщицы. Эффект этот я тоже заимствовал для сцены Клеопатры» [6, с. 224–225]. Данные примеры — убедительное свидетельство опоры на реальную жизненную основу при воплощении своих замыслов.

Скажем и об использовании Н. Римским-Корсаковым традиционных инструментов симфонического оркестра. Богатство и красочность звучанию придают музыке *Млады* видовые деревянные духовые: две малые флейты, английский рожок, бас-кларнет и два малых кларнета, контрафагот. Четверной состав оркестра вызывает увеличение числа струнных: вслед за Р. Вагнером, Н. Римский-Корсаков предписывает наличие по шестнадцать первых и вторых скрипок, двенадцать альтов, двенадцать виолончелей, восемь контрабасов. По сравнению с вагнеровским, в составе оркестра Н. Римского-Корсакова уменьшено количество валторн: их всего шесть (у Вагнера — восемь, четыре из которых

¹ Как отмечает Н. Римский-Корсаков, число их может быть удвоено.

заменяются вагнеровскими тубами). Семейство тромбонов Н. Римский-Корсаков не расширяет: их три с добавлением тубы в качестве басового голоса.

Количество ударных инструментов в партитуре *Млады* для того времени велико: четыре литавры, колокольчики, ксилофон, треугольник, малый барабан, бубен, тарелки, большой барабан и там-там. Этот набор ударных почти совпадает с вагнеровским в тетралогии (у Р. Вагнера имеются еще изобретенные им наковальни и молот). В оркестре *Млады* принимают участие также три арфы (у Р. Вагнера шесть арф), а также орган, отсутствующий в оркестре автора *Кольца нибелунга*.

Сравнивая оркестровые составы *Млады* Н. Римского-Корсакова и *Кольца нибелунга* Р. Вагнера, заметим, что количество медных духовых инструментов у русского композитора меньше (на две валторны; отсутствуют контрабасовый тромбон и басовая труба, имеющиеся у Р. Вагнера). Зато оркестр оперы-балета отличается бóльшим числом видовых инструментов (у Р. Вагнера отсутствуют альтовая флейта, малые кларнеты, малая и альтовая трубы). В результате оркестр Р. Вагнера звучит сурово и мрачно, местами помпезно и монументально, чего нельзя сказать об оркестре Н. Римского-Корсакова. Отличается вагнеровский оркестровый стиль и значительной полифонизацией ткани, чего нет во *Младе*, где в основе гомофонно-гармонический склад и более простая фактура. Влиянием Р. Вагнера на оркестровку Н. Римского-Корсакова объясняется частое употребление смешанных тембров, что является отличием от традиций М. Глинки, у которого в оркестровке преобладают чистые тембры. Но Н. Римский-Корсаков не отказывается полностью от глинкинской традиции, в его оркестре имеется много сольных выступлений инструментов, т. е. чистых тембров. Многочисленные *divisi* струнных с развитыми фигурациями, выдержанные аккорды духовых, педальные фоны — также типичные приемы вагнеровской оркестровки, которые переняты Н. Римским-Корсаковым. Русский композитор, так же как и Р. Вагнер, виртуозно использует возможности инструментов, ощущая их специфику в полной мере. Это свойство оркестровки присуще ему независимо от воздействия Р. Вагнера; в некоторых случаях (например, в *Испанском каприччио*, написанном до изучения вагнеровской тетралогии.) Н. Римский-Корсаков превосходит немецкого мастера в выявлении возможностей инструментов. По качеству колорита, разнообразию красок и исполнительских приемов, по изобретательности использования тембров оркестр Н. Римского-Корсакова не уступает вагнеровскому.

Необычные приемы оркестровки у Н. Римского-Корсакова объясняются изобразительными художественными замыслами. Так, например, во втором действии оперы в песне гусяря Лумира у солирующего контрабаса звучат флажолеты (редчайший прием в оркестровой практике!) — так имитируется древнеславянский струнный инструмент гудок. Арфа подражает гусям. Образ Кашея поразительно точно воссоздается фаготом соло, скрипками и виолончелями, играющими древком смычка. Затем в низком регистре (на высотном уровне фагота) последовательно вступают четыре флейты с канонической имитацией. Как

считают исследователи, «возникающая звучность предвосхищает сонорные находки второй половины XX века!» [9, с. 308].

Заклинание Чернобога передано эффектной комбинацией духовых. В унисон с хоровыми басами звучат октавы трех тромбонов и тубы, шести валторн, двух фаготов и контрафагота. Верхний голос отдан оригинальному унисонному соединению двух труб, альтовой трубы, двух гобоев и английского рожка. Колорит дополняется еле слышным тремоло большого барабана и отдельными ударами там-тама. Динамика последовательно нарастает от *ppp* до *mf*. Возникающий смешанный тембр производит устрашающее впечатление. Кажется, что, действительно, подобное заклинание способно вызвать душу любого умершего, даже того, кто ушел из жизни несколько тысячелетий тому назад.

Приведенные примеры демонстрируют мастерство и неистощимую фантазию Н. Римского-Корсакова. Они подтверждают мысль о том, что оркестровое письмо оперы-балета *Млада* является новым словом в русской музыке. Трактовка оркестра, испытывавшая на себе разнообразные стилевые воздействия (в первую очередь — Р. Вагнера), в то же время является уникальной, обеспечивающей своеобразие данного сочинения как в русском, так и в мировом оперном искусстве.

Библиографические ссылки:

1. АСАФЬЕВ, Б. К. Возобновлению «Млады». В: АСАФЬЕВ, Б. *Об опере*. Ленинград 1976.
2. БУТИР, Л. Проблемы инструментовки в неопубликованных материалах Н. А. Римского-Корсакова (90-е годы). В: *Оркестровые стили в русской музыке*. Ленинград, 1987.
3. ГРИГОРЬЕВ, С. *О мелодике Римского-Корсакова*. Москва: Музгиз, 1961.
4. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Пушкин. В: ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.. *Собрание сочинений в 10-ти томах*. Москва, 1958, том 10.
5. КАНДИНСКИЙ, А. *История русской музыки*. Т. 2, кн. 2. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков. Москва: Музыка, 1984.
6. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Летопись моей музыкальной жизни*. Москва: Музыка, 1980.
7. РОГАЛЬ-ЛЕВИЦКИЙ, Д. *Современный оркестр*: в 4 томах. Москва: Музгиз, 1953–1956.
8. *Русская симфоническая музыка XIX – начала XX вв.*: хрестоматия по истории оркестровых стилей. Т. 2. Санкт-Петербург: Ut, 2007.
9. *Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова*: летопись жизни и творчества, вып. 2. (1867–1893). Ленинград: Музыка, 1971.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ОПЕРНОГО ПЕРСОНАЖА КАК ОБЪЕКТ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

IMAGINEA ARTISTICĂ A PERSONAJULUI DE OPERĂ CA OBIECT DE
INTERPRETARE COMPONISTICĂ

THE ARTISTIC IMAGE OF THE OPERA CHARACTER AS AN OBJECT OF
COMPOSITION INTERPRETATION

ВАЛЕРИЙ БЕНДЕРОВ,

Заслуженный артист Украины,

солист Одесского национального академического театра оперы и балета

Статья посвящена проблемам методики целостного анализа художественного образа оперного персонажа как объекта композиторской интерпретации. Впервые в музыковедении рассматриваются средства создания данного образа авторами оперного произведения – либреттистом и композитором. Предлагаются также основные аналитические направления, дающие возможность представить художественный образ оперного персонажа в наиболее полном виде. Главные положения статьи иллюстрируются примерами из мировой оперной литературы.

Ключевые слова: опера, художественный образ, персонаж, целостный анализ

Articolul este dedicat problemelor metodologiei analizei integrale a imaginii artistice a personajului de operă ca obiect de interpretare componistică. Pentru prima dată în muzicologie se examinează mijloacele de realizare a unui chip concret al personajului creat de libretist și compozitor — autorii operei. De asemenea se propun principalele direcții de analiză, care fac posibilă prezentarea imaginii artistice a personajului de operă în forma cea mai completă. Ideile de bază ale articolului sunt ilustrate cu exemple din literatura operistică mondială.

Cuvinte-cheie: operă, imagine artistică, personaj, analiză complex

The paper considers the methodologic problems of an all-round analysis of the image of an opera character as the object of compositional interpretation. For the first time in musicology there are examined the means of expression of a given character created by the librettist and composer — the authors of the opera. The author presents the main directions of this analysis that give the possibility to present the artistic image of the opera character in the most complex form. The main principles of the paper are illustrated by examples taken from world opera literature.

Keywords: opera, artistic image, character, complex analysis

Художественный образ оперного персонажа имеет сложную синтетическую природу. Он складывается из двух компонентов: 1) результата творческой деятельности либреттиста и композитора, зафиксированного в тексте оперы и существующего независимо от последующей сценической жизни; 2) конкретного сценического воплощения, создающегося исполнителями: дирижером, режиссером и артистами (солистами-певцами и оркестрантами). Первый компонент, заложенный в партитуре оперы, неизменен, второй зависит от определенного исполнительского состава; при этом он может соответствовать замыслу авторов оперы, а может и существенно расходиться с ним, превращаясь иногда в полную свою противоположность.

В настоящее время по поводу необходимости соответствия друг другу этих двух компонентов возникают ожесточенные споры. Часто оперные режиссеры стремятся быть изобретательными, даже изощренными в воплощении классических сценических образов, демонстрируя необузданную фантазию, что само по себе, конечно, похвально, поскольку обогащает оперную сцену. Действительно, в ряде случаев оперная режиссура пополняется интереснейшими находками, делающими сценическое воплощение оперы более интересным и содержательным. Однако не всегда стремление к новаторству «любой ценой» приводит к хорошим результатам, поскольку популистские средства оперной режиссуры, как правило, не являются художественно оправданными, позволяющими адекватно раскрывать содержание и идейную концепцию оперы, доводить до слушателей-зрителей истинный замысел оперы, то есть намерения либреттиста и композитора.

Оставляя в стороне вопрос об обязательности следовать авторскому замыслу, выразим уверенность, что в любом случае исполнители должны понимать художественную сущность сценических образов в композиторской их интерпретации. Поэтому разработка методики целостного анализа художественного образа оперного персонажа является чрезвычайно актуальной.

В музыковедческой и театроведческой литературе характеристике оперных героев уделено, казалось бы, достаточно внимания (прежде всего, в трудах по оперной драматургии [3; 10; 11; 12]), однако данные работы во многих отношениях устарели, при этом они, как правило, описывают общие драматургические приемы и выразительные средства. Мы же преследуем иную цель — идти от конкретного образа, характеризуя приемы и средства, создающие именно его. В монографиях по творчеству отдельных композиторов — творцов оперных произведений — авторы, как правило, не уделяют должного внимания анализу образов действующих лиц, так как это не является их основной задачей. Многочисленные же высказывания по этому поводу оперных дирижеров [5; 1], режиссеров [6; 7; 8] и артистов [9; 4], несмотря на их большую ценность, не имеют системного характера.

Итак, целостного представления о методике анализа художественного образа оперного персонажа в настоящий момент не существует. В данной статье предлагается, как один из возможных, следующий план, определяющий направления анализа художественного образа оперного персонажа:

1. анализ первоисточника данной оперы — литературного или какого-либо другого;
2. характеристика эпохи, в которую была создана опера (как с точки зрения музыкально-исторического процесса, так и с позиции социально-исторической перспективы, что позволит определить актуальность и степень исторической достоверности образа);
3. краткая характеристика творчества композитора — создателя оперы;
4. выяснение места оперы в творчестве данного автора и в музыкально-историческом процессе в целом;

5. определение жанра оперы;
6. выявление концепции, идейного содержания оперы;
7. раскрытие драматургической роли персонажа в опере;
8. характеристика оперного либретто, связанного с данным персонажем и выявление степени его соответствия музыке;
9. определение национальной специфики образа;
10. выявление типа образа (лирический, трагический, комедийный, драматический, эпический); степень его индивидуализации;
11. выяснение взаимодействия данного персонажа с другими действующими лицами оперы;
12. характеристика оперных форм, в которых задействован данный персонаж (сольных, ансамблевых, хоровых сцен, оркестровых эпизодов); анализ вокальной партии: соотношение кантилены и речитатива, раскрытие средств мелодики (интервалика, лад) и ритма;
13. характеристика тем, относящихся к данному персонажу (лейттем, лейтмотивов, тем-реминисценций, лейтинтонаций);
14. рассмотрение отдельных сторон музыкальной композиции с точки зрения их роли в создании художественного образа оперного персонажа:
 - темп;
 - общая tessitura вокальной партии;
 - гармонические средства;
 - роль оркестра;
15. исполнительские трудности вокальной партии данного персонажа.

Поскольку в ограниченных рамках статьи прокомментировать с одинаковой степенью подробности все направления анализа невозможно, остановимся более детально на некоторых из них.

Как известно, первоисточники оперы могут быть литературными, историческими, мифологическими, основанными на изобразительных видах искусства. В любом случае прототип действующего лица, будь то реальная историческая личность или вымышленный литературный герой, представляет огромный интерес для правильного понимания образа оперного персонажа. Если персонаж — лицо историческое, то, как отмечал Ф. Шаляпин, знание истории поможет «глубже и всесторонне прочесть ... замысел /авторов оперы — В. Б./», тем более, если создатели оперы отошли от исторической правды, вошли с ней «в сознательное противоречие... тут, как раз на уклонениях художника от исторической правды, можно уловить самую интимную суть его замысла» [9, с. 66]. Если же оперный персонаж имеет прототипом литературного героя, то их сравнение ярко выявляет специфику оперного персонажа, который в любом случае отличается от своего первообраза.

Без сомнения, первоисточник является одним из важных компонентов оперного образа, пусть даже кардинально переосмысленного композитором и либреттистом. Анализируя первоисточник (один или несколько, как, например, в музыкальной драме Р. Вагнера *Тристан и Изольда*), необходимо отчетливо представлять время его создания и эпоху, в которой происходит действие. Выдающийся артист Е. Нестеренко подчеркивал, что при подготовке той или иной роли «знать литературные источники *совершенно необходимо*. И не только знать, но и тщательно изучить их, потому что только так можно лучше и глубже понять замысел композитора, определить, какие стороны привлекли его, почему он отступил от текста литературного первоисточника, изменил его или использовал лишь какую-то его часть» [4, с. 35]. Следует учитывать и личность самого автора первоисточника, неизбежно накладывающую отпечаток на характер создаваемых образов. Так, например, герои А. Пушкина значительно отличаются от персонажей И. Тургенева или Ф. Достоевского, хотя они жили в одной стране, в один и тот же период.

При анализе необходимо учитывать время создания оперы, так как любая историческая эпоха неизбежно накладывает отпечаток на характеры персонажей. Как пишет Б. Покровский, «величайшие произведения оперного искусства как бы обобщают, концентрируют в себе все лучшее из достижений эпохи, обогащая, углубляя, очищая от всего мелкого или случайного ее стилевые черты... Поэтому изучать оперное произведение, его драматургию, его стилевые черты нельзя без параллельного изучения эпохи, породившей этот стиль» [8, с. 19–20]. В этом плане очень показательны сравнения опер, написанных в разные эпохи, но с одними и теми же персонажами. Например, весьма любопытны различия в трактовке образа Бориса Годунова в опере немецкого композитора И. Маттезона, созданной в 1710 г., и в сочинении русского «кучкиста» М. Мусоргского, возникшем спустя полтора столетия. При подобных сравнениях различия выявляются чрезвычайно рельефно.

Следует обращать внимание также на изменение времени действия оперы по сравнению с литературным первоисточником, как это происходит, например, в *Пиковой даме* П. Чайковского — перенос действия из пушкинской эпохи в екатерининскую играет значительную роль в формировании концепции произведения.

Личность композитора и стилевые особенности его творчества при анализе находятся, естественно, в центре внимания. Играет роль и национальная специфика, проявляющаяся как в литературном первоисточнике, так и в самой опере. Необходимо знать эстетические установки художественного направления, к которому принадлежит композитор, тематику его творчества, типичные образные сферы и основные черты стиля. Особенно ярко выявляются различия в образах героев при сравнении их в операх, написанных на один и тот же сюжет, по одному и тому же литературному первоисточнику и даже на одно либретто, но разными композиторами, особенно в случае их принадлежности к различным национальным культурам. В этом плане интересно сравнить, например, персонажи многочисленных оперных интерпретаций мифа об Орфее, опер И. К. Баха,

К. В. Глюка, Н. Йомелли, Д. Скарлатти и других композиторов на либретто П. Метастазियो *Милосердие Тита*, опер *Отелло* Дж. Россини и Дж. Верди, *Виндзорские проказницы* О. Николаи и *Фальстаф* Дж. Верди, *Манон* Ж. Массне и *Манон Леско* Дж. Пуччини, *Богемы* того же Пуччини и Р. Леонкавалло. Подобных примеров можно было бы привести много.

Касаясь любого аспекта анализа произведения, необходимо представлять значение его автора в мировой культуре, а самого опуса — в творчестве данного художника. Нужно также детерминировать жанр и идейную концепцию оперы, поскольку при неверном их определении невозможно адекватно исполнить сочинение (что часто происходит в современных оперных спектаклях, когда режиссер игнорирует творческую волю автора).

Роль действующих лиц в опере, естественно, неодинакова. Оперные персонажи могут быть главными, второстепенными и третьестепенными. По нашему мнению, к главным персонажам относятся те, которые являются участниками основных конфликтов оперы и выразителями концепции произведения; к второстепенным — не играющие существенной роли в раскрытии конфликта, но имеющие достаточно протяженные вокальные партии, например, Данкайро и Ромендадо в *Кармен* Ж. Бизе, гости в *Садко* Н. Римского-Корсакова, дьяк Мамыров в *Чародейке* П. Чайковского; к третьестепенным — имеющие по ходу действия только несколько незначительных фраз, например, Няня в *Князе Игоре* А. Бородина или Паж в *Риголетто* Дж. Верди.

Персонажи могут быть показаны композитором с различной степенью глубины. Естественно, главные лица обычно представляются более персонифицированно, нежели второстепенные, хотя и последние могут получать яркое воплощение, например, уже упомянутые гости из *Садко* или Мамыров¹. Поэтому при анализе образа оперного персонажа необходимо определить его роль в опере и степень рельефности.

Естественно, степень индивидуализации того или иного оперного персонажа зависит и от эпохи создания произведения. В эпоху барокко и классицизма персонажи, как правило, являлись носителями определенных типизированных качеств и чувств, а не яркими индивидуализированными личностями (оперное творчество В. Моцарта представляет собой исключение — как известно, новаторство композитора заключается, в частности, в создании глубоко индивидуальных образов). В последующие эпохи в некоторых случаях композитор, стремясь к обобщению, нарочито не ставит перед собой задачи создания неповторимо индивидуальных образов, как, например, в опере *Орестея* С. Танеева. В любом случае при анализе образа оперного персонажа необходимо выяснить степень его индивидуализации и причины, обуславливающие ее.

¹ Иногда второстепенные персонажи оказываются более индивидуальными и яркими, нежели главные, например, в *Силе судьбы* Дж. Верди, но это является скорее недостатком оперы, нежели ее достоинством.

Анализируя либретто, необходимо выяснить его художественную ценность и степень самостоятельности как литературного произведения: написано оно стихами или прозой, как соответствует литературному первоисточнику (если таковой имеется), а главное — определить долю вербальных средств в создании образа персонажа. Огромную роль играет лексика, показательная для того или иного героя. Однако в любом случае она будет менее значительна, нежели созданная музыкальными средствами. При этом вокальная партия и музыка в целом может соответствовать смыслу текста, а может и противоречить ему — подобные случаи часто встречаются в опере. Как утверждает Б. Покровский, «именно соотношение текста с вокальной его интерпретацией, с интонацией, характеризующей тот или иной персонаж, можно считать “фокусом” оперного искусства» [8, с. 25].

Одной из задач анализа образа оперного персонажа является прослеживание его многообразных и, возможно, меняющихся взаимоотношений с другими действующими лицами. Виды взаимоотношений могут быть следующими: *противопоставление*, разнообразные формы *конфликта* (внутренний, внешний, глобальный, локальный и т. п.), *сопоставление* и *единство*. В свою очередь, конфликтное начало может быть многообразным. Например, образу Бориса Годунова в опере М. Мусоргского свойственны: внутренний конфликт с собственной совестью, внешнее противостояние царя с народом в целом и с представителями различных его социальных слоев: Пименом, Юродивым, Шуйским, Отрепьевым, Варлаамом, польской шляхтой.

Конфликт может быть и одноплановым, что присуще, как правило, комическим операм. В эпических операх внешний конфликт часто заменяется противопоставлением героев друг другу. Например, в *Князе Игоре* сопоставляются три различные формы монархической власти, представленные Игорем, Кончаком и Владимиром Галицким. Между двумя последними конфликта нет, однако данные образы невольно сопоставляются. Естественно, что на протяжении оперы взаимосвязи между героями могут меняться: между друзьями возникают конфликты (взаимоотношения Онегина и Ленского из оперы П. Чайковского), чувства развиваются (как, например, у Тангейзера в одноименной опере Р. Вагнера или у Снегурочки в опере Н. Римского-Корсакова).

От типа оперы (номерная или со сквозным развитием, речитативная или кантиленная) зависит характер вокальной партии персонажа, образ которого анализируется. При этом необходимо определить количество и типы оперных форм с участием данного действующего лица: сольных, ансамблевых и хоровых номеров, пантомимических и балетных сцен, акцентируя при этом вопрос, каким образом выявляются черты личности персонажа в них. Следует учитывать и косвенную характеристику персонажа, даваемую другими действующими лицами, в то время, когда персонаж может на сцене и не находиться (характеристика Германа в *Пиковой даме* П. Чайковского, о котором впервые зритель узнает из беседы Чекалинского с

Суриным; при этом важную роль играет и оркестр с его мрачным колоритом, создаваемым аккордами кларнетов и фаготов в низком регистре).

Как известно, оперный персонаж могут характеризовать музыкальные темы разного уровня: локальные, ситуационные, лейтмотивы, темы-реминисценции (этот аспект характеристики образа действующего лица достаточно разработан в трудах по оперной драматургии [3; 10; 11], поэтому мы на нем не останавливаемся).

Чрезвычайно важным средством выразительности при создании образа персонажа является темп, поэтому необходимо проследить соотношение темпов на протяжении всей анализируемой вокальной партии: из этого можно понять темперамент действующего лица, проследить изменения его эмоциональных состояний. Например, до осознания Онегиным вспыхнувшей любви к Татьяне (в конце шестой картины третьего действия *Евгения Онегина* П. Чайковского) в его партии использовались только умеренные темпы (ария в третьей картине — *Andante non troppo*, высказывание *Мой дядя самых честных правил* — *Moderato*), что соответствует созданию спокойного, рассудительного и хладнокровного характера. Ариозо же *Ужель та самая Татьяна*, в котором происходит коренная трансформация образа Онегина, начинается в темпе *Allegro moderato* и в результате *accelerando* доходит до *Allegro giusto*; в этом же темпе звучит ариозо *О, не гони! Меня ты любишь* из последней картины оперы. Как видим, в создании столь разительного изменения образа Онегина темп играет существенную роль.

Тесситура как средство музыкальной характеристики также играет большую роль в создании образа персонажа. Как пишет С. Бородавкин, «определенная тесситура характеризует темперамент персонажа, его внутреннее состояние в данный момент, особенности речи. Имеет значение как тесситура всей вокальной партии в целом, так и тесситура отдельных оперных номеров или сцен, а также иногда небольших фрагментов и даже отдельных фраз и звуков. Большую роль играют и изменения тесситуры на протяжении совсем небольшого временного промежутка, то есть наличие скачков или же преобладание плавного голосоведения» [2, с. 104–105]. В качестве примера сошлемся на партию Квартального надзирателя из оперы *Нос* Д. Шостаковича, которая предназначена для тенора, поющего в предельно высокой тесситуре — некоторые фразы его в сцене с цирюльником звучат во второй октаве. Так его вокальная речь имитирует крик, что и хотел подчеркнуть композитор: данный персонаж в разговоре с зависимыми от него людьми не может не срываться на крик. В то же время в беседе с майором тесситура полицейского вполне нормативная.

Гармонические средства весьма активно участвуют в создании образа персонажа. В этом можно убедиться, сравнивая, например, образы Тамино и Папагено из *Волшебной флейты* В. Моцарта. В обеих ариях Папагено задействованы простейшие автентические обороты. В совокупности с мелодией, близкой народной, создается образ простоватого парня с примитивным представлением о любви как чувстве, при котором не играет роли ее объект —

лишь бы была молодая. В то же время партия Тамино сопровождается значительно более сложной и изысканной гармонией, представляя этого персонажа как утонченного молодого человека, для которого любовь — сугубо избирательное чувство к определенной особе. Еще один показательный пример значительной роли гармонии в создании образа видим в ариозо Руслана из оперы М. Глинки *Времён от вечной темноты*. Здесь при повторении слов *Не будут говорить о нем* звучит прерванный оборот с VI «шубертовой» ступенью, показывающий всю глубину «вечной темноты» и переживаний героя, философски осмысливающего неумолимый ход времени и свою роль в нем.

Образ персонажа создают и оркестровые, тембровые средства. По справедливым словам Б. Покровского, «инструментовка оперы, ее оркестровые краски... дают возможность уловить тончайшие детали в авторской характеристике героев, в психологическом обосновании их чувств и поступков» [8, с. 27]. Так, первая яркая характеристика Радамеса в *Аиде* Дж. Верди создается именно оркестровыми средствами: в начале оперы в речитативе *Ах, если б я был избран и мой вещей сон сбылся бы*, предваряющем романс *Милая Аида*, фанфарные сигналы труб и тромбонов подчеркивают героическую грань образа. Но как только Радамес вспоминает свою любимую, на смену медным духовым приходит мягкое звучание струнных. Так оркестр углубляет характеристику образа, создаваемого вокальной партией.

Другой показательный пример — характеристика Сергея в третьей картине первого действия оперы *Леди Макбет Мценского уезда* Д. Шостаковича. Сергей хочет показаться Катерине «чувствительным» человеком, таким романтиком, но плясовая фактурная формула, возникающая в оркестре: «порхающая» флейта, «стаккатирующие» кларнеты с участием малого кларнета, — в высшей степени разоблачают его подлинную сущность. В этом случае оркестровая партия контрапунктирует вокальной в тематическом и смысловом отношениях (в отличие от предшествующего примера из *Аиды*).

В *Орфее и Эвридике* К. Глюка до третьего действия Эвридика характеризуется только инструментальными средствами — знаменитым соло флейты. Подобных примеров можно было бы привести множество.

Определение типа персонажа в соответствии с содержанием музыки (лирический, драматический, эпический, героический, трагедийный, комический; зачастую — смешанный) — одна из итоговых задач анализа образа оперного персонажа. При помощи целостного анализа в соответствии с указанными направлениями формируется четкое и исчерпывающее представление о данном образе в том виде, как его задумал композитор. На основе подобного представления становятся ясными и задачи сценического воплощения образа.

Библиографические ссылки

1. АКУЛОВ, Е. *Оперная музыка и сценическое действие*. Москва: ВТО, 1978. 455 с.
2. БОРОДАВКИН, С. *Тесситура как средство музыкальной выразительности*. Одесса: ВМВ, 2005. 134 с.

3. ДРУСКИН, М. *Вопросы музыкальной драматургии оперы*. Ленинград: Музгиз, 1952. 344 с.
4. НЕСТЕРЕНКО, Е. *Размышления о профессии*. Москва: Искусство, 1985. 184 с.
5. ПАЗОВСКИЙ, А. *Записки дирижера*. Москва: Музыка, 1966. 562 с.
6. ПОКРОВСКИЙ, Б. *Об оперной режиссуре*. Москва: ВТО, 1973. 308 с.
7. ПОКРОВСКИЙ, Б. *Размышления об опере*. Москва: Сов. композитор, 1979. 280 с.
8. ПОКРОВСКИЙ, Б. *Введение в оперную режиссуру: учеб. пособие*. Москва: Изд-во ГИТИС, 2009. 88 с.
9. ШАЛЯПИН, Ф. *Маска и душа. Мои сорок лет на театрах*. Москва: Союзтеатр, 1990. 320 с.
10. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Оперная драматургия Чайковского*. Москва-Ленинград: Музгиз, 1947. 242 с.
11. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Драматургия русской оперной классики*. Москва: Музгиз, 1952. 376 с.
12. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Очерки по драматургии оперы XX века*. В 2 кн. Кн. 1. Москва: Музыка, 1971. 359 с.
13. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Очерки по драматургии оперы XX века*. В 2 кн. Кн. 2. Москва: Музыка, 1978. 263 с.

COMUNICAREA DIDASCALICĂ ÎN TEXTUL DRAMATURGIC

STAGE DIRECTION COMMUNICATION IN DRAMATIC TEXTS

ANA GHILAȘ

conferențiar universitar, doctor

Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei

Problema abordată în articol este rolul și funcțiile didascaliei ca mod de structură și de comunicare în textul dramaturgic. În baza discursului artistic al lui I.Druță, se evidențiază rolul textului secundar în comprehensiunea celui principal (dialogul și monologul personajelor), atitudinea eului creator/auctorial față de acțiunea personajelor, precum și arta de a construi textul didascalie întru comunicarea mai amplă a mesajului artistic, dar și a extinderii orizontului de așteptare al receptorului.

Cuvinte-cheie: comunicare, text dramaturgic, structură, didascalie, eul creator/auctorial, Ion Druță

The issue approached in the article refers to the role and functions of stage direction (didascalie) as a way of structure and communication in the dramatic text. On the basis of Ion Druta's artistic discourse, there is an emphasis on the role of the secondary text in comprehending the main one (the dialogues and monologues of the characters). In addition, the author shows the attitude of the creative/authorial ego towards the characters' actions, as well as the art of building the stage direction text in order to communicate the artistic message more profoundly, but also to extend the horizon of the receiver's expectations.

Keywords: communication, dramatic text, structure, stage direction, creative/authorial ego, Ion Druta

Ca demers taxonomic, comunicarea circumscrie diverse domenii ce implică anumite surse, emițători și receptori, comportând, astfel, variate funcții. Majoritatea definițiilor

date acestui termen, ca și etimologia cuvântului “comunicare” relevă aspecte precum: punerea în comun, o împărtășire de informații, existența unui destinatar. În acest context, teatrul se prezintă ca un laborator de cercetare a comunicării interumane, înțelegând aici prin teatru textul dramaturgic și spectacolul. În articol vom avea în obiectiv doar textul dramaturgic ca mod de transfigurare a realității, în special structura lui și modalitățile de comunicare prin didascalii.

Textul (lat. “textus” — „țesătură”, “întocmire”, “alcătuire”) este definit de Heinrich F. Plett ca “o unitate funcțională de ordin comunicațional, având caracter autonom, închis” [1], iar condițiile pentru ca el să fie unitar sunt coerența și coeziunea. Totodată, structurile textuale, chiar dacă se realizează prin intermediul entităților lingvistice (scrise sau orale), se raportează esențial la procesul comunicării, de aici și specificul textului artistic ca interferență între contextul stilistic și cel comunicațional. Referindu-ne la textul dramaturgic ca mod de comunicare, vom aminti că acesta este o realitate literară, imaginară, diferită de realizarea ei fizică în timpul și în spațiul scenic. El însă are, astfel, o dublă existență culturală, devenind în două feluri obiectul receptării artistice: în procesul lecturii și în procesul spectacolului de teatru. Piesa de teatru și spectacolul, ca entități estetice și ca mod de comunicare, sunt create de anumite individualități creatoare — autor-dramaturg, apoi regizor, actor, scenograf, comunicare receptată de spectator și de criticul de teatru ca interlocutori principali. Atât intersubiectivitatea cât și contextualizarea operei dramatice și a spectacolului au un rol important în transmiterea unui mesaj actual și actualizat, o asemenea comunicare caracterizând, într-un anumit mod, timpul în care a fost scrisă piesa, influența tendințelor estetico-artistice din artă în general, dar și timpul când a fost jucată pe scenă opera dramatică. Or, nu este valabilă și actualizată la diferite perioade istorice întrebarea personajului din comedia *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale: *Și eu pentru cine votez?* Esențial este cum și când o spune actorul și, evident, care este reacția interlocutorului/spectatorului, care este funcționalitatea ei: de informare, de repulsie, de neîncredere etc., subiectul și spațio-temporalitatea discursului contribuind la formularea unui răspuns pe măsura individualității receptorului.

Primul care comunică și se comunică în textul dramaturgic este autorul/dramaturgul, cu toate că prezența eului creator este minimă în asemenea tip de texte, în comparație cu cel liric sau epic. Subiectul artistic, structura compozițională a textului relevă viziunea autorului asupra lumii, modul său individual-estetic de a transmite anumite mesaje. Într-o măsură mai mare însă, autorul discursului dramaturgic se manifestă în didascalii, element de structură ce asigură, alături de replicile personajelor, coerența textului la nivel diegetic și al semnificațiilor. Didascaliiile includ tot ceea ce ține de metatext, ele accentuând, de fapt, caracterul specific al textului dramaturgic și anume esența lui duală, manifestată prin receptarea imaginară de către lector și ulterior prin montarea teatrală de către regizor. În așa fel, acest element de structură — didascalia contribuie la comprehensiunea și interpretarea discursului de criticul literar, de regizor, scenograf și, în ultimă instanță, de criticul teatral. În teatrul modern, mai păstrând încă funcția de text secundar (de explicare a celui principal —

dialogul personajelor, de comentare a situației scenice sau a acțiunilor, gesturilor personajelor), didascaliile capătă un rol mai mare, formând un text de sine stătător, care nu se referă doar la explicarea psihologiei personajelor sau la descrierea lumii înconjurătoare a acestora. În piesele lui M. Maeterlinck, de exemplu, ele capătă o funcție poetică, iar în teatrul lui A. Cehov au funcție descriptivă, prin care se prezintă caracterul personajului, mai ales starea lui interioară și comportamentul psihologic al acestuia.

Tot din didascalii se observă nu doar aranjarea personajelor după locul și rolul lor în desfășurarea acțiunii sau atitudinea autorului față de ele, ci și intuirea, de către receptor, a unor aspecte ale conflictului sau ale tipului de personaj. De fapt, aceste convenții artistice sunt impuse de dramaturgie și de timpul scrierii piesei, la rândul lor însă, impun și ele, după cum afirmă teatrolul și dramaturgul A. Nelega, „un anumit tip de dramaturgie, în raport cu situația și derularea textului” [2, p. 283], fapt demonstrat uneori chiar de același autor, cum e cazul lui Ion Druță.

În opinia cercetătoarei Iu. M. Gorjeladze [3, p.74–75], asemenea convenții artistice au rolul de a înțelege conceptul autorului și, respectiv, esența lucrării, realitățile sociale și politice pe care le abordează sau în care a fost scrisă piesa, cercetătorul susținând opinia că fiecare autor vrea să-și afirme individualitatea sa în textul dramatic, să controleze mersul acțiunii. Dacă S. Golopenția Eretescu [4] asociază didascaliile cu descrierile dintr-un text narativ, pe care unii cititori nu le citesc obligatoriu, ci le trec repede cu vederea, Iu. Gorjeladze aseamănă didascalie cu o componentă esențială a dramei — nararea auctorială. Din aceste două opinii, vom înțelege mai bine stilul dramaturgic druțian, lirismul și poezia teatrului său, ca și rolul autorului, „vocea” auctorială în economia textului și, în urma opiniilor regizorilor, rolul său în modul de montare scenică a fiecărei piese. Autorul apare în ipostaza de dramaturg și de „stăpân” al textului. Didascaliile sunt mai informative decât dialogul personajelor, iar relația autorului cu textul său, în acest context, nu este altceva decât relația dintre textul didascalie și cel dialogic. De aici și rolul didascaliei în înțelegerea conceptului artistic al dramaturgului ca individualitate creatoare. De aceea la analiza textului dramaturgic se impune divizarea textului primar (dialogul, monologul personajelor) de cel secundar (didascaliile), pentru a evidenția atât arta dramaturgică a personalității creatoare cât și specificul viziunii artistice a acesteia. Astfel că, analizând micro-textele, relevăm modul de structurare a macro-textului, cu elementele lui esențiale: personajele (actanții), figurile spațialității și cele ale temporalității.

În discursul dramaturgic al lui Ion Druță, didascaliile relevă, așa cum am menționat, autoritatea autorului în text, viziunea sa realist-romantică asupra lumii, lirismul și măiestria plămuirii imaginilor artistice la hotar dintre real și mitic [5, p. 182–183]. Așadar, cum se manifestă atitudinea autorului sau vocea auctorială în acest tip de comunicare artistică? În primul rând, prin modul cum structurează lista cu numele personajelor, care devine, de fapt, un ansamblu dător de conotații, de premoniție privind tipologia conflictului, sursele de inspirație ale personalității creatoare ori identificăm anumite sugestii asupra actanților. În drama *Casa mare* (1959), didascalia incipientă prezintă nu atât personajele cât atitudinea eului creator față de ele, inducând,

totodată, și premoniția receptorului. Astfel, primele două personaje — Vasiluța, o tânără vădană; Păvălache, flăcău tomnatic [6, p. 6] — ne fac să intuim un început de relație dintre “tânăra vădană” și “flăcăul tomnatic”, mai ales că substantivele ne îndreptățesc să gândim logic și omenește: vădană și flăcău, dar totuși tomnatic. O primă și amăgitoare esență conflictuală, una de suprafață, ar fi plasarea personajului al treilea — Sofica, “elevă în clasa a zecea”, — care ar constitui un element al triumphiului amoros. În același timp, din altă perspectivă, aceste prime trei personaje prezintă, după cum se poate observa, o învălmășală a vârstelor și despre ultimul dintre ele autorul nu găsește decât un calificativ de natură socială — “elevă în clasa a zecea”, cu toate că și de aici intuim totuși psihologia adolescentină. Ne convingem pe parcursul desfășurării acțiunii dramatice că, în adevăr, “învălmășala” pasiunilor, sentimentelor este în prim-plan, devenind fundal al realizării și dezvoltării unui conflict moral-psihologic, de tip antic: omul și destinul său, omul și Daimonul, înțelegând din rezolvarea unui asemenea conflict că nu se poate trece peste destin, peste datină, peste legea, firea vârstei.

Tot în discursul dramaturgic respectiv atestăm în macro-didascaliile de la începutul fiecărui tablou și scenă același spațiu — interiorul casei, cu elementele ei ușa, fereastra, pragul, descrise în diferite ipostaze, ce contribuie la crearea atmosferei, „trădând” și stările personajelor, lumea lor interioară. Aceste convenții structurale sunt ample ca economie spațială, niște descrieri poetice largi, în care recunoaștem arta narativ-lirică a autorului. Aici interiorul casei mari îmbină elemente de tradițional și modern: covorul, “o sofcă cu rămășițe de zestre”, un scaun lung, acestea completate de o metaforă vizuală, de factură luminoasă: “În fund — două ferestre mari, prinse de o ușă cu sticlă, care, împreună cu ferestrele, frumos arcuite toate trei, ocupă mai tot peretele din față”. Este un spațiu luminos, iar dacă am apela la simbolistica ferestrei și a ușii, semnificațiile se amplifică: fereastra mediază opozițiile “înăuntru” — “afară”, “închis” — “deschis”, leagă intimitatea casei de lumea exterioară. Pe parcursul acțiunii, fereastra devine element al spațiului dramatic cu funcție de leitmotiv și care apare în textul didascalie de la luminos la întuneric și chiar la geamul stricat, acoperit, ascuns “cu o șalincă”; pe fereastră privește adolescenta Sofica în așteptarea viitorului ei, la fereastră îl așteaptă pe Păvălache Vasiluța și de la fereastră îl petrece în drumul său de mai departe. Un element modern al discursului dramaturgic din acea perioadă (începutul anilor ’60), realizat/transfigurat de autor în textul didascalie, este psihologismul, reveria, transfigurate artistic aici prin enunțul: “I se năzăresc musafiri”, cu care personajul vorbește, îi invită în casa mare, într-un limbaj popular, amintind de primirea oaspeților la hram, faptul demonstrând și stringența comunicării interpersonale, necesitatea omului de a fi apreciat de semenii săi.

Totodată, didascalia prezintă un spațiu care nu pare a fi închis, chiar dacă este o odaie — lumina face ca peretele parcă să dispară. Este premoniția, incipitul deschiderii spre lume a sufletului, a zborului lăuntric, susținut de cântecul stăpânei care se târaie în genunchi ștergând fiecare fir de praf. Nu în zadar în structura lexicală a textului didascalie apare și cuvântul “suflet”: “Peretii și tavanul lucrați nu atât cu inima cât cu sufletul”, o caracterizează autorul pe protagonistă. Cum ar trebui să realizeze această indicație-caracterizare regizorul și scenograful? Ce ar trebui să înțeleagă actorul care va

juca rolul? Astfel, didascaliiile la I. Druță nu sunt doar simple “paranteze” în discursul dramaturgic și indicații scenice pentru montarea piesei, ci constituie un text elaborat conform unei estetici și care, în funcție de lectura atentă și de personalitatea creatoare a regizorului, actorului, scenografului etc., se transformă în acțiune trăită, în stări, senzații, ce capătă valoare artistică și transmite un mesaj mai amplu.

Ca parte a textului dramaturgic, didascaliiile, pe lângă faptul că au funcție narativă sau descriptivă, după cum am amintit mai sus opiniile cercetătorilor I. Gorjeladze sau S. Golopenția, pot deveni ele însele elemente descriptiv-narative, cu largi sugestii pentru regizor și actori ori scenografi. În cea de a doua dramă druțiană, *Doina* (1968), didascaliiile, de multe ori, sunt construite din peisaj, portret sau tablou ca modalități de comunicare artistică. În acest discurs dramatic, în principiu, lipsește interiorul ca spațiu al desfășurării acțiunii, el fiind doar amintit. Acțiunea are loc în curtea lui Tudor Mocanu, țăranul devenit pragmatic, dar care mai păstrează, în subconștient, fiorul doinei ca o chemare arhetipală, care este nu doar cântecul-simbol al spiritualității neamului românesc, ci prefigurează, psihologic, un examen de conștiință al protagonistului. În didascalie, protagonistul este prezentat astfel: „Doina, o stranie năzărire, marele dar și marele blestem al neamului nostru”, urmată de oameni: Tudor, legumicultor, Veta, soția lui, copiii etc. Elementul modern al structurii textului dramaturgic îl constituie nu doar modul de prezentare a primului personaj, Doina, din care prezentare înțelegem ori că e o făptură-fantasmă în acțiunea dramatică, ori că e o stranie năzărire pentru mulți contemporani, mai degrabă o inexistență, ultimele aprecieri denotă clar atitudinea naratorului auctorial, exprimând comunitatea de pe poziția unui învățător (*marele dar și marele blestem al neamului nostru*). Tot de factură modernă este și tipologia celorlalte personaje: timpul și imaginea simbolică a spiritualității etnice, descrise în mod poetic în didascalie incipientă: “Zile posomorâte, zile cu cer senin, nopți înfrigurate, seri cu lună plină, amurgiri târzii și dimineți culese dintr-un miez de vară secetoasă”..

Imaginea Doinei ca personaj este realizată artistic atât în didascalii cât și în dialogul personajelor (textul principal), fiind transfigurată prin îmbinarea elementelor de peisaj, tablou cu portretul, ceea ce contribuie la amplificarea semnificațiilor imaginii artistice:

„Ascultă până la capăt, să vadă ce avea cântecul să spună, se miră de atâta frumusețe. După care rămîne smerit, molcom, de parcă ar fi fost la judecată, de parcă ar fi fost la spovedanie. Și iată că prin țesătura acelor melodii încep a se cerne, rotind sub bolta cortului, flori de măr, flori de cireș.

Nici Tudor, nici Veta nu se miră de una ca asta, iar din ninsoare se arată o coastă de imaș, o stână veche, o ațișoară de fum cu un cioban îngândurat la vatra focului. Între stână și foc crește un copăcel și stă rezemată de acel copăcel o fată. O simplă fată de la țară — fustișoară de cit, bluză de in brodată, basma albă. Stă vrăjită de fluierul ciobanului, zâmbind când o îndeamnă cântecul, întristându-se împreună cu el. Și tot ninge, ninge, iar împreună cu acea ninsoare se topește vedenia de basm”.

Peisajul din didascalie relevă ideea că natura este veșnică, precum valorile spirituale naționale, specificul etnic fiind transmis și prin imaginea „plaiului ca din poveste”, după o expresie poetică a lui G. Vieru sau a „spațiului mioritic”, după filosofia culturii a lui

L. Blaga [7, p. 10; 16] Așa cum discursul dramaturgic include două registre verbale diferite — cel al autorului/actorului și cel al personajelor, funcțiile artistice ale peisajului sau ale altui tip de comunicare cum este interiorul sunt și ele variate: evidențiază viziunea dramaturgului, „trădează” felul său de a fi sau refulările sale și caracterizează personajul ca entitate estetică și moral-psihologică, contribuind, totodată, la crearea atmosferei etc.

În drama *Păsărilor tinereții noastre* (1972) al aceluiași autor, peisajul și interiorul creează, de fapt, cele două lumi: a satului și a mătușii Ruța, iar casa (Ruței, a lui Pavel), ca spațiu al acțiunii, are, de cele mai multe ori, funcție caracterologică. Spațiul exterior, mai restrâns sau mai amplu, devine și laitmotiv la nivel de structură a textului, are și funcționalitatea de închidere și deschidere a acțiunii propriu-zise, exprimate/transfigurate prin dialogul din textul primar sau Nebentext (după M. Pfister). Astfel, la finele fiecărui tablou sau părți din această dramă revine peisajul ca închidere a acțiunii și ca o generalizare a atmosferei:

„Un amurg prelung și pașnic. Peste văi, peste dealuri, acolo unde a apus soarele, mai arde pe geana cerului un brâu roșu, fierbinte.

Tihnă de jur-împrejur, numai țârâieci se aud prin grânele coapte și iară răsare îngrijorarea cea mare.

- He, măi, ce mai nouu?

Ja-lee... .. „

Transpus artistic prin metaforă și asonanță, ce creează o imagine sonoră, peisajul nu doar transmite o pace adâncă a naturii și a omului, un sfârșit al acțiunii în acest tablou, ci și sugerează, totodată, prin lexemul „îngrijorare”, o neliniște. Astfel încât acest tip de descriere are funcție de fundal al acțiunii, dar și una psihologică prin continuarea textului secundar în cel principal (dialogul personajelor). Peisajul din didascalii comunică, așadar, un spațiu, un timp al zilei, dar și neliniștea sătenilor privind starea de sănătate a unuia dintre personajele principale, Pavel.

Constatăm în încheiere că pentru imaginarul artistic al lui Ion Druță este specifică didascalii lirică, peisagistică, cromatică, sonoră. Ea are și funcție premonitivă, uneori dă tonul, pregătește atmosfera, coloritul următoarei acțiuni. Ea conține multe din cele ce vor fi realizate ulterior în acțiunea piesei, relevând, totodată, logica gândirii artistice a individualității creatoare după regulile unui teatru poetic. Dramaturgul-poet Druță contează mai mult pe fantezia receptorului, pe ceea ce se numește opera deschisă și co-participare la receptarea textului artistic. Un rol important îl are, la altă etapă a receptării, modul cum este „lecturat”, înțeles textul primar în relație cu cel secundar de către regizor, cel de care depinde perspectiva de interpretare scenică.

Referințe bibliografice

1. PLETT, H. *Știința textului și analiza de text: semiotică, lingvistică, retorică*. București: Univers, 1983.
2. NELEGA, A. *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*. Cluj-Napoca: Eikon, 2010.

3. ГОРДЖЕЛАДЗЕ, Ю. Дидаскалия — как средство выражения авторского „Я” в драме. In: *Современная наука: актуальные проблемы теории и практики*. Сер. Гуманитарные науки. 2013, № 03/04.
4. GOLOPENTIA, S., MONIQUE, M.-Th. *Voir les didascalies*. Paris: Ophrys, 1994.
5. GHILAȘ, A. Simboluri ale identității etnice în dramaturgia basarabeană. In: *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor «Constantin Brăiloiu»*. Serie nouă. București, 2012, tomul 23.
6. DRUȚĂ, I. *Scrieri*. În 4 vol. Vol. 4. Chișinău: Hyperion, 1990. În continuare se va cita după această ediție.
7. BLAGA, L. *Trilogia culturii*. Vol. 2. Spațiul mioritic. București: Humanitas, 1994.

IV: DEDICAȚIE...

MUZICOLOGIA CA SISTEM EVOLUTIV AL CATEGORIILOR GÂNDIRII MUZICALE (PROPUNERE DE ABORDARE METODOLOGICĂ-HERMENEUTICĂ)¹

MUSICOLOGY AS AN EVOLUTIONARY SYSTEM OF THE MUSICAL THINKING CATEGORIES (PROPOSED FOR A METHODOLOGICAL-HERMENEUTICS APPROACH)

OLEG GARAZ,

lector universitar, doctor

Academia de Muzică Gheorghe Dima, Cluj-Napoca

Apariția muzicologiei ca știință se datorează actului fondator întreprins de Guido Adler în 1885. Formularea dialectică a muzicologiei ca interacțiune între disciplinele sistematice și istorice trebuiau să-i confere suficientă forță metodologică încât proaspăt inventata știință să devină cât mai curând practicabilă. Situată istoric într-o descendență a metodei istorice germane (Leopold von Ranke) și contemporană cu pozitivismul (Auguste Comte), muzicologia se afirmă rapid ca disciplină academică (cu descendență de la Wilhelm von Humboldt) și asociindu-și atât sociologia (Max Weber), cât și hermeneutica (Hermann Kretzschmar) ca discipline constitutive. Într-un prim sens, muzicologia s-a prezentat ca un sistem conceptual deschis, permeabil la mutațiile evolutive ale câmpului gândirii și practicilor muzicale și într-un al doilea sens, metodologia organizării conceptuale sistematice era orientată înspre câmpul învățământului universitar ca ofertă pentru activitățile de studii propedeutice și de cercetare. În textul nostru propunem o ipoteză de abordare a sistemului conceptual al muzicologiei drept sistem cosubstanțial al ambelor constituenți - sistematic și istoric -, motivând și explicând astfel natura sa dialectică-evolutivă.

Cuvinte-cheie: muzicologie, sistematic, istoric, metodologie, știință, taxonomie, dialectic

The appearance of musicology as a science is due to Guido Adler's foundation act of 1885. The dialectical formulation of musicology as an interaction between systematic and historical disciplines were to confer it sufficient methodological force so that the newly invented science could become practicable as soon as possible. Historically being a descendant of the German historical method (Leopold von Ranke) and the one contemporary with positivism (Auguste Comte), musicology affirms itself quickly as an academic discipline (begun by Wilhelm von Humboldt) and takes in both sociology (Max Weber) and hermeneutics (Hermann Kretzschmar) as constituent disciplines. In one sense, musicology presented itself as an open conceptual system, permeable to the evolutionary changes of the thinking field and musical practices and, in a second sense, the methodology of systematic conceptual organization was oriented towards the university teaching field as an offer for pedagogical and research activities. In our text, we propose a hypothesis of approaching the conceptual system of musicology as a cosubstantial system of both the constituent parts — the systematic and the historical ones, in such a way motivating and explaining its dialectical-evolutionary nature.

Keywords: musicology, systematic, historical, methodology, science, taxonomy, dialectics

¹ Acest material anterior a fost publicat aici:

https://www.academia.edu/11377837/Muzicologia_ca_sistem_evolutiv_al_categoriilor_g%C3%A2ndirii_muzicale_propunere_de_abordare_metodologic%C4%83-hermeneutic%C4%83_textul_va_fi_publicat_%C3%AEn_Lucr%C4%83ri_de_Muzicologie_vol._XXX_Cluj-Napoca_Academia_de_Muzic%C4%83_Gheorghe_Dima

În prezentarea referințelor bibliografice se păstrează varianta de redactare a autorului.

1. Momentul "zero" al muzicologiei — "cazul" Adler

Ca disciplină academică descriptiv-analitică, muzicologia a fost inventată de către Guido Adler și propusă ca proiect în anul 1885. După ce în 1884 el fondează, împreună cu Friedrich Chrysander (biograf al lui Haendel) și Philipp Spitta (biograf al lui Bach), *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* (Revistă trimestrială de muzicologie), în 1885, în paginile acesteea, apare și textul fondator al muzicologiei ca știință — *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (Domeniul, metoda și scopul muzicologiei)¹.

Această dată reprezintă, astfel, un moment de formulare nu doar a numelui unei științe umaniste, ci și a unei metode specifice care i-ar justifica și legitima acest nume — Musikwissenschaft — Știința muzicii. Într-un al doilea sens, actul științific poate fi considerat a fi muzicologic de abia după ce ar fi fost formulată

(a) concepția metodologică în liniile ei principale de forță, s-ar fi încheiat

(b) acumulările și negocierile în ceea ce privește aparatul terminologic și ar fi fost realizată

(c) descrierea sistematică a obiectului, domeniului și doctrinei noii științe. Doar cu o anumită rezervă și cu un set de precizări aferente am putea considera drept documente aparținând muzicologiei totalitatea tratatelor antice, medievale, renescentiste sau iluministe în care sunt dezbătute problemele imaginarului, existenței, gândirii sau practicii muzicale. Proiectarea "momentului Adler" asupra întregului trecut istoric care a premers anului 1885 ar duce la multiple și inadmisibile confuzii, deoarece este departe de noi gândul de a considera tratatul *Dodecachordon* (1547) al lui Glareanus, *Tratatul de armonie* (1722) al lui Rameau sau sistematica lui Aristidus Quintilianus², drept scrieri muzicologice altfel, decât printr-o recunoaștere retroactivă a valorii muzicologice pe care o au asemenea scrieri, însă într-o strictă concordanță cu concepția și metodologia lui Adler. Altfel spus, într-un sens restrâns, nu putem considera un text drept muzicologic din moment ce nu există conceptul de muzicologie. Precum și invers, într-un mod foarte general și simplist, oricare scriere despre muzică ar putea fi muzicologică în virtutea sensului etimologic al cuvântului "muzica" — *mousike* (arta muzelor) și *logos* (rostire). De aici și un "dublu standard" în ceea ce privește abordarea acestor texte:

¹ În opinia noastră, parcurgerea comentată și însușirea temeinică a acestui text fondator al muzicologiei este obligatorie pentru studenții-muzicologi din anul întâi de studiu din cadrul unei instituții de învățământ superior muzical (universitate, conservator, academie de muzică).

² În textul său, Guido Adler prezintă propriul sistem într-un incitant paralelism cu sistemul lui Aristides Quintilianus (aprox. secolul III d. Cr.), formulat în tratatul *Peri musikês* (Περὶ Μουσικῆς sau în latină - De musica - Despre muzică). Însă dincolo de ideea sistematică a ambilor autori și o similitudine în gruparea elementelor conceptuale constitutive, nu poate fi vorba despre nici o "(proto)muzicologie antică". În cazul lui Quintilianus este vorba despre o simplă descriere a unui corp de discipline didactice, pe când Guido Adler propune un nou concept, metodologie și disciplină științifică. A se vedea, de asemenea, și studiul analitic a cercetătoarei Erica Mugglestone intitulat *Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary* (în: Yearbook for Traditional Music, Vol. 13 (1981), pp. 1–21).

- (a) standardul contemporaneității corespunzătoare originalului și
- (b) standardul contemporaneității noastre.

Evaluarea și interpretarea unor asemenea documente va trebui, astfel, să ia în seamă ambele standarde, chiar dacă și între limitele unui anumit paralelism comparativ.

2. Știința muzicii și științele secolului XIX

Ideea lui Adler referitoare la cele două metode ale muzicologiei — istorică și sistematică, oglindește cu fidelitate nivelul de dezvoltare atins de științele europene la acel sfârșit de secol XIX. Formularea ideii unei științe a muzicii, de această dată în sensul propriu al cuvântului și nu ca apendice "estetic"¹ la diverse sisteme filofosice, devine posibilă în urma unei evidente convergențe între metodologia istoriei (von Ranke, dar și Mommsen, Droysen, Treitschke), a unei sinteze între modelele gândirii taxinomice (Buffon, Linnaeus)², ideile unor științe precum paleontologia (Cuvier) și geologia (imaginea perioadelor istorice ca straturi geologice) și până la pozitivism (Compte), cu o promițătoare deschidere atât înspre o sociologie a muzicii, cât și, mai cuprinzător, înspre o epistemologie a gândirii științifice aplicată fenomenului muzical.

De asemenea, secolul XIX a fost și perioada în care a fost elaborată concepția sistematică (sintetică) a științelor ca doctrină consensuală în ceea ce privește cunoașterea savantă, dar și a formulării unui sistem de învățământ (în sensul modern al cuvântului) fundat pe criteriile acesteia.

(a) În primul caz este vorba despre lucrarea *Phänomenologie des Geistes* (Fenomenologia spiritului, 1807) de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), concepută ca primă parte a proiectului *Sistemului științelor*, partea a doua revenind lucrării *Wissenschaft der Logik* (Știința logicii, între 1812–1817). Lui Hegel i-l putem alătura pe naturalistul și exploratorul german Alexander von Humboldt (1769–1859), inițiatorul curentului *științei humboldtiene*, prin care înțelegem atât concepția asupra mediului natural ca întreg — *ecologia* (în sensul de *geografie botanică* sau *biogeografie*), cât și un set de reguli și norme ale metodei moderne de cercetare științifică³;

¹ Aceeași situație poate fi considerată și în cazul disciplinei *Estetica muzicală*, deoarece, spre exemplu, în conformitate cu ideea logicianului rus Alexandr Zinoviev referitoare la știința logicii, aceasta nu poate fi matematică, fizică sau filosofică. Logica poate fi doar aplicată matematicii, fizicii sau filosofiei. Tot astfel precum și *estetica* nu poate fi muzicală, arhitecturală, literară sau coregrafică: estetica poate fi doar *a muzicii*, *a arhitecturii*, *a literaturii* sau *a coregrafiei*. Fiind cunoscută prima utilizare a termenului *estetica* (aesthetica) de către filosoful german Alexander Baumgarten la 1750, este evident că drept *estetice* putem considera totalitatea textelor anterioare acestei date doar prin proiectarea regresivă a termenului și metodei acestei noi științe ale senzațiilor logicizate.

² Ca dovadă suplimentară afirmațiilor noastre ne poate servi teza de doctorat a lui Benjamin Breuer, susținută la în 2011 la Universitatea din Pittsburg, cu un titlu cât se poate de sugestiv: *The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution: Ernst Haeckel's Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler's Methodology for Musicology*.

³ Activitatea lui Alexander von Humboldt, dar mai ales particularitatea metodei lui de cercetare și impactul acesteia asupra științei (naturale și nu doar) secolului XIX, în: Susan Faye Cannon, *Science in culture: the early Victorian period*, Dawson, Folkestone, and Science History Publications, 1978.

(b) În cel de-al doilea caz este vorba despre fratele mai mare al lui Alexander, filologul german Wilhelm von Humboldt (1767–1835), care în calitate de ministru al educației a formulat și implementat *reforma prusiană* a învățământului (Königsberger Schulplan, 1809), acesta din urmă considerând sfera învățământului ca un întreg organic și înglobând traiectul formativ școlar de la nivelul primar până la cel superior-universitar (cu aportul unor personalități ca filosoful Johann Gottlieb Fichte sau universitarii și lingviștii frații Jacob și Wilhelm Grimm) sub forma unui *canon educațional*.

Doar într-un asemenea context putem înțelege cu claritate natura condițiilor determinante, din ale căror convergență a rezultat gestul fondator al lui Guido Adler — Musikwissenschaft ca sistem al domeniilor științifice (taxinomie) orientate înspre studiul (formativ-educational al) muzicii ca tip de gândire și practică.

O semnificație suplimentară, însă una esențială pentru contextul cultural-politic în care apar și se dezvoltă științele europene din secolul XIX, o formulează muzicologul american Bruno Nettl: "În lumea lui Adler, nu a existat nici un dubiu că muzica adevărată era muzica aparținând culturii occidentale și că autentică muzică a fost arta muzicii secolelor optsprezece și nouăsprezece a Austriei și Germaniei și, poate, a Italiei și Franței."¹ Iar ca fundament și substanță pentru o asemenea afirmație, Nettl, ca etnomuzicolog, aduce argumentul "euro-centrismului", precum și a "euro-supremației", care au definit mentalitatea colectivă, dar mai ales politica în a doua jumătate a secolului XIX. Astfel, muzicologia apare și în calitate de dovadă a statutului exclusiv pe care îl are cultura muzicală europeană, una în stare să-și elaboreze o proprie știință, care treptat își va afirma calitatea de metodă universală de reprezentare și înțelegere a fenomenului muzical.

3. Muzicologia ca sistem taxinomic de substanță dialectică

Cere a fi formulată următoarea întrebare: care din cele două elemente ale concepției adleriene ar fi putut servi drept element generativ al ideii de muzicologie, dar și a întregului sistem — binar, dialectic și cosubstanțial deopotrivă — elementul istoric sau cel sistematic? Întrebarea este cu atât mai oportună, cu cât este mai evident că acestea se raportează unul la celălalt în imaginea relației antinomice *abstract* (istoric) — *concret* (sistematic). Altfel spus, ca generator conceptual elementul *istoric* se prezintă drept un element slab, *inoperant*, el fiind unul mai degrabă *deductibil*, configurabil prin multiple trepte de *diferențiere tipologică* sau *mediere* temporală ("straturi", perioade, etape, dar și documente, scrieri, cronici etc.) și, în același timp, semantică (spre exemplu, diverse accepțiuni istorice ale conceptului de *stil muzical*). Această pendulare între *genealogic* și *arheologic* sau, mai rău, situarea sub înrâurirea directă, cumulată, a amândurora, amplifică într-un mod exponențial dificultatea operării cu elementul *istoric*. Elementul *sistematic*, însă, funcționează drept entitate generativă puternică, *operantă*, fără "filtre" de mediere și, deci, de distorsiune, una "branșată" la actualitatea imediată a câmpului cunoașterii științifice.

¹ Bruno Nettl, *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, University of Illinois Press, 2010, pag. 5–6.

Aici ar putea fi vorba despre *temporalitatea* elementului istoric și *imediatețea* și prin acest fapt — "*atemporalitatea*" elementului sistematic în calitatea lui de secțiune transversală atemporală a stării de actualitate a culturii muzicale, dar și ca "sistem al categoriilor teoretice-muzicale ca instrument de analiză a culturii muzicale, a constituentelor și fenomenelor acestea. Caracterul abstract al universalilor teoretice (a se înțelege — sistematice — O. G.) impune nevoia concretizării lor istorice"¹. Doar așa și nu invers sau oricum altfel. Este vorba aici despre criteriul sistematic în calitatea lui de totalitate tipologică sincronă și, respectiv, despre criteriul istoric considerat în calitatea lui de totalitate "genealogică" diacronă. Această inversiune prezintă un dublu statut semantic al fiecăruia din cei doi termeni și în egală măsură consubstanțialitatea lor: (a) funcția de *structură-formă* a elementului sistematic și (b) funcția de *conținut* a elementului istoric.

O imagine și mai clară putem obține întreprinzând următorul pas și apelând o altă pereche antinomică — *antic* (istoric) — *actual* (sistematic) sau, intensificând diferențierea, *fițional* (istoric) — *real/autentic* (sistematic). Această ultimă ipostază dihotomică depunează și mai mult capacitatea generativă a elementului istoric, luând în considerare și vârsta relativ fragedă a științei istorice la acea oră². Din moment ce concepția muzicologiei ca știință apare ca o sinteză epistemologică decurgând atât din constatarea clară a nivelului cunoașterii științifice europene, cât și, mai ales, din "oferta" tipologică de activități științifice existente la acea oră (anii '80 ai secolului XIX), nu este greu de imaginat că drept element declanșator în formularea ideii de muzicologie ca știință lui Adler i-a servit elementul sistematic, cu atât mai mult că acesta din urmă se prezenta ca și un ceva evident la modul nemijlocit, axiomatic, pe când elementul istoric presupune recurgerea la mediere multiplă. Într-un sens pur temporal-diacronic, istoric, fenomenele abordate pur și simplu nu există ca valori ale actualității, chiar dacă prezentul se califică drept cumul al unor efecte produse de cauze mai mult sau mai puțin îndepărtate în sens temporal. În cel mai bun caz pot fi apelate doar forme "reziduale" ale acestora — documente arhivate, care la rândul lor trebuiesc descifrate, interpretate și nu atât în termenii timpului în care au fost concepute, ci în termenii timpului de actualitate a cercetătorului, cu toate bunele și mai ales relele pe care le presupune. Altfel spus, constituenta istorică se prezintă drept o ecuație cu multiple necunoscute și cu o probabilitate extrem de redusă de a-i fi relevate (demonstrate) sensurile originale. Astfel încât, imaginea întregii concepții este structurată drept una la rândul ei sistematică, ambele constituente — sistematică și, respectiv, istorică, fiind prezentate drept *câmpuri taxinomice complexe*.

¹ Бычков, Ю., [Bîcikov, Iuri], *Методология музыкознания* [Metodologia muzicologiei], la adresa: <http://yuri317.narod.ru/wwd/metodol.htm>.

² Drept un necesar punct de reper, chiar dacă și cu o valoare evident relativă, alegem activitatea istoricului german Leopold von Ranke, fondatorul istoriei ca știință în sensul modern al cuvântului. Putem indica anul 1824, atunci când istoricul german publică prima lui lucrare intitulată *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514* [Istoria popoarelor Latine și Teutone din 1494 până în 1514].

Ca o concluzie preliminară, putem reprezenta muzicologia drept instrument de mediere¹ între conștiință creativă (subiectivitate) și "natura"² muzicală (obiectivitate, empirism pur) în calitatea lor de *subiect* și *obiect*.

Într-o imagine comparativă a evoluției artelor europene, muzica întotdeauna s-a prezentat ca fiind o artă "întârziată". Spre exemplu, ideea clasicității, formulată și elaborată activ în teatrul francez (genul tragediei lirice — Pierre Corneille și Jean Racine) al secolului XVII, în muzică se relevă drept dominantă conceptuală de abia în a doua jumătate a secolului XVIII. Acest fapt îi permite muzicii dobândirea unui confortabil ascendent și, implicit, legitimitatea de a formula concluziile ideologice-stilistice-estetice ale unei epoci (figuri de compozitori care "închid" o epocă precum Bach, Beethoven, Mahler sau Webern). Tot astfel, și muzicologia ca știință reprezintă o apariție "întârziată", însă doar în raport cu alte științe, mai "vârstnice" și într-o perfectă conformitate cu starea de lucruri din câmpul gândirii și practicilor muzicale. Paradoxal, însă, pentru a reprezenta cu fidelitate existența muzicală și, în același timp, pentru a corespunde definiției normative a conceptului de știință, muzicologia este nevoită să apeleze la două metodologii aparent străine câmpului artistic muzical.

În acest sens, muzicologia apare ca expresie sintetică, a convergenței între umanitare (istoria) și naturale (biologia), însă cu două precizări semnificative:

(a) în cazul muzicologiei istorice nu este vorba despre o istoriografie ca simplu gen narativ-descriptiv (Herodot), ci despre o istoriografie analitică, una bazată pe cercetarea critică a surselor și cu o miză majoră pe documente și consultarea arhivelor;

(b) deși este gândită ca o proiecție a taxinomiilor naturaliste și reprezintă și ea un sistem ierarhic de "regnuri", "familii" și "genuri", sistematica muzicologică se articulează ca un sistem dinamic deschis pentru "absorbirea" unor noi entități tipologice, a căror apariție ar fi determinată într-un mod logic și legitim de către evoluția formelor de gândire și existență socială.

¹ Următorul citat oferă o spectaculoasă și lămuritoare multitudine de atribute, posibil de aplicat și unei științe precum muzicologia, ideea unei științe a medierii între subiect și obiect: "Goethe spune că, în contemplarea universului, omul nu se poate abține să se aventureze în idei și să construiască concepte cu care încearcă să înțeleagă esența lui Dumnezeu sau a naturii. «Aici ne lovim de o dificultate deosebită [...], anume că între idee și empirie pare să existe un anumit hiat, peste care zadarnic încercăm din răspuțeri să durăm punți. Cu toate acestea, stăruința noastră va rămâne mereu de a nimici acest hiat prin rațiune, inteligență, imaginație, credință, simțire, iluzie și, dacă nu suntem în stare de altceva, prin prostie. În cele din urmă, după ostenele perseverente, găsim că s-ar putea să aibă dreptate filosoful care susține că nicio idee nu e perfect congruentă cu empiria, dar recunoaște că ideea și datele experienței pot fi, ba chiar trebuie să fie analoge»; W. Goethe, *Îndoieli și resemnare*", în: *Gândirea lui Goethe în texte alese*, alegerea și sistematizarea textelor, traducere și comentarii de Mariana Șora, București, Editura Minerva, 1973, vol. II, pp. 185–186; în: Löwith, Karl, *De la Hegel la Nietzsche. Ruptura revoluționară în gândirea secolului al nouăsprezecelea*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013, pp. 18–19.

² Prin "natură" muzicală înțelegem domeniul practicii muzicale ca dat empiric pur, edificat sub forma de "audio-sferă" (în termeni subiectivi) sau "sono-sferă" (în termeni obiectivi). Într-o altă imagine, am putea reprezenta raportarea subiectivității receptoare sau creatoare la o "mundanitate" pur auditiv-sonoră. În ideea celor trei concepte ale lui Boethius (cca 480–cca 525) — *musica humana*, *musica mundana* și *musica instrumentalis*, ultima apărând ca un element de mediere între primele două, și muzicologia apare într-un mod necesar ca element mediator între cele două naturi iraționale — intuiția pură a subiectului creator și "sonoristica" pură a lumii ca univers.

4. "Momentul" Riemann — muzicologia între *Lexikon* și *Katechismus*

Chiar dacă Adler propune o sistematică muzicologică suficientă ca și conținut, nu poate fi trecut cu vedere "momentul Riemann" și concepția lui atât de sugestivă exprimată în termeni precum *Katechismus* și *Musiklexikon*, iar această preocupare aproape obsesivă pentru scrieri normative de substanță exhaustiv-enciclopedică impresionează, dincolo de aspectul pur cantitativ, printr-o rigoare sistemică și nu în ultimul rând prin nevoia unei *reformulări* și *resemnificări totale* a întregului bagaj de cunoștințe în domeniul muzicii acumulate până spre sfârșitul secolului XIX. Scrierile lui Riemann "flanchează" cu câte trei ani diferență data "momentului Adler" prin publicarea în 1882 la Leipzig a primei ediții de *Musiklexikon*, și în 1888, tot la Leipzig, a primului *Katechismus der Musik (Allgemeine Musiklehre)*. Riemann pretinde a produce, practic, o "summa theologiae" (de unde și termenul de *Catechism*) cu valoare universală: nu mai puțin de cincisprezece volume ca cincisprezece modele normative sub titulatura de *Katechismus*, cu tematizări din teoria și istoria muzicii, compoziție, orchestrație, armonie, contrapunct, precum și un titlu relevant și totalizator pentru întreaga lui activitate - *Grundriß der Musikwissenschaft* (Schită de muzicologie, Leipzig, 1908). Tot astfel precum în concepția lui Adler ambele domenii ale muzicologiei se întrepătrund și reprezintă, în fapt, două metodologii consubstanțiale — istorică și sistematică — o istorie privind diferențierea evolutivă a tipologiilor normative, în cazul lui Riemann sunt relevante cele două ipostaze, în egală măsură consubstanțiale, de profesor (activitatea didactică) și cercetător (activitatea normativ-analitică). Într-un cu totul alt sens, activitatea lui Riemann reprezintă un caz spectaculos și în egală măsură singular de enciclopedism în întreaga cultură muzicală a Europei la acea oră. Îl putem interpreta, însă, și ca indiciu al gradului de consistență ideatică, multitudine și densitate conceptuală, caracteristice câmpului existenței intelectual-artistice a Germaniei sfârșitului de secol XIX. Cu alte cuvinte, concepția lui Adler apare într-un context pregătit pentru a o primi și asimila în propriii ei termeni. Până la începutul Primului Război Mondial aceasta deja era încadrată ca structură instituțională și, evident, practică de un număr considerabil de profesori și cercetători (printre care, după Hugo Riemann, îi putem numi pe Heinrich Schenker și Ernst Kurth).

5. Elementul lipsă: al treilea element — istorico-sistematic, al sistemului adlerian

Fiind clar delimitată substanța celor două metode muzicologice - istorică și sistematică, precum și cele două "identități" profesionale ale unui muzicolog — profesor și cercetător (cu o extensie înspre ipostazierea ca și critic-evaluator), următoarea întrebare se referă la obiectul muzicologiei. Ce este *istoricizat* și, deasemenea, *sistematizat*? Ce este acest *obiect al muzicologiei* pe care l-am putea reprezenta drept un corp *conceptual-empiric* și a cărui articulare evolutiv-acumulativă ar presupune, admite și chiar ar necesita o istorie (cu istoriografia aferentă) referitoare la o sumă de entități tipologice (fluctuante ca număr) în care acest corp s-ar recunoaște în integritatea și autenticitatea lui? Și chiar mai mult, care ar fi natura acestui *corp conceptual-empiric*, pentru a cărui descriere

ambele metode — istorică și sistematică, ar trebui să funcționeze drept o a treia, una consubstanțializată, sintetică?

În cel mai general sens posibil, muzicologia reprezintă o știință al cărei obiect este fenomenul muzicii, considerat într-un mod cumulat prin totalitatea aspectelor proprii acestuia, pornind de la constituirea acustică a materiei sonore și până la formele superioare de practicare socială a muzicii ca artă (compoziția-interpretarea) și știință (cercetare-predare). Altfel spus, muzicologia reprezintă o activitate științifică orientată înspre studiul muzicii ca și consens cultural și așa a evoluat până în prezent¹.

Diferențiind în interiorul sensului general al termenului muzicologie — *mousike* și *logos*, mai multe gradații ale accepțiunii termenului, obținem o dublă departajare:

(a) muzicologia ca tip de activitate (în esență, ca reflexie teoretică-analitică asupra fenomenului muzical):

(a1) didactică (învățarea noțiunilor elementare de teorie a muzicii, precum și învățarea practicării muzicii ca artă a compoziției și interpretării) și

(a2) științifică-evaluativă (cercetarea-critica/estetica), aici fiind inclusă și reflexia metodologică asupra constituentelor istorică și sistematică a muzicologiei însăși ca obiect de studiu;

(b) muzicologia ca și concepție-proiect de disciplină didactică-științifică: teoria fondatoare a lui Adler — muzicologia sistematică și istorică.

6. Sistemul lui Adler: imaginea unui dublu "*quadrivium*"

Așa cum am menționat mai sus, imaginea proiectului adlerian se prezintă în limitele ideii sistematice, cum și este normal să fie prezentată o concepție metodologică. Paradoxal, însă Adler în descrierea sistemului său postează nu constituenta *sistematică*, așa cum am fi noi așteptat, ci constituenta *istorică*, una slabă, ficțională și în egală măsură abstractă. Este vorba despre patru subdiviziuni constitutive:

A. Teoria notației (paleografia muzicală);

B. Categoriile istorice fundamentale (grupate în jurul formelor muzicale);

C. Succesiunea istorică a principiilor: (c1) așa cum sunt ele prezentate în artele epocilor istorice, (c2) așa cum au fost gândite de către teoreticienii epocilor respective și (c3) modalități de abordare practică a artei;

D. Organologia ca istorie a instrumentelor muzicale;

Ramura *sistematică* (drept ansamblu al celor mai generale legități în domeniile artei tonale²) este constituită, la rândul-i, din alte patru subdiviziuni:

A. Investigarea și formularea acestor legi în: armonie, ritm și melodie;

B. Estetica artei tonale;

¹ Este interesant de remarcat că orientarea *New Musicology* (Joseph Kerman, Susan McClary, Garry Tomlinson) își fondează declarația doctrinară, pe de o parte, chiar pe critica noțiunii de *consens* și, pe de altă parte, pe metodologia recuperativă fundată pe reformularea normelor și a regulilor "jocului" muzicologic cu trecutul și în egală cu prezentul cultural.

² Termenul *tonal* deține o dublă semnificație: (a) *ton* — sunet, de aici decurgând cu claritate că arta muzicii este o artă a sunetelor, deci, una tonală și (b) *ton* — *tonalitate*, muzică tonală, cu trimitere la sistemele de organizare sonoră *modal* și *tonal-funcțional*.

C. Pedagogia și didactica muzicală: 1. Scări muzicale, 2. Teoria armoniei, 3. Contrapunct, 4. Teoria compoziției, 5. Orchestrația și 6. Metode de predare vocală și instrumentală;

D. "Muzicologia" (examinarea și comparația în scopuri etnografice)¹.

Prezentarea grafică a ambelor ramuri este însoțită la Adler, fiecare, de un ansamblu de științe auxiliare, însă ceea ce ne preocupă pe noi aici este răspunsul la întrebarea formulată mai sus: care ar fi imaginea, natura și elementele constitutive obiective ale acestui *corp conceptual-empiric*, pentru a cărei descriere ambele metode — istorică și sistematică, ar trebui să funcționeze drept o a treia, una consubstanțializată, sintetică? Este vorba aici nu atât despre o departajare mecanică în istoric și sistematic, ci, mai degrabă, despre un sistem de categorii care pe lângă faptul că ar putea fi gândite într-o ordine sistematică, nu ar putea fi înțelese în totalitatea lor decât într-un mod cumulativ-evolutiv istoric.

Reluăm această întrebare, deoarece cele două *tetrade* (un dublu "*quadrivium*"²) formulate de Adler drept constitutive normative ale muzicologiei nu dau un răspuns concludent la întrebarea noastră și nu oferă decât o imagine "scindată" asupra câmpului gândirii muzicologice. În accepțiunea noastră, muzicologia nu se rezumă doar la formularea unor imagini "staticizate" teoretic ale fenomenului muzical, ci din contră, deține două funcții compensatorii în relația ei cu practica empirică a artei muzicale³:

(a) într-un sens morfologic și, poate, chiar "anatomic", în imaginea unui organism ca sistem integru de organe, muzicologia reprezintă o parte integrantă a practicii muzicale, salvând compoziția și interpretarea de limitările și diletantismul unui empirism pur și

(b) într-un sens pur funcțional, muzicologia reprezintă cealaltă jumătate a traiectoriei unui pendul imaginar, simetria absolută a unui necesar "recul" reflexiv într-o

¹ Erica Muglestone, *Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary* (în: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13 (1981), pag. 15)

² Este vorba despre sistemul celor *șapte arte liberales* (în latină — *septem artes liberales*), formulate în antichitate, preluate în învățământul evului mediu și grupate în patru tipologii sub termenul generic de *quadrivium* — aritmetica, geometria, muzica și astronomia, și, respectiv, *trivium* — gramatica, logica și retorica.

³ Dialectica relației teorie-practică în câmpul gândirii muzicale apare ca un fenomen fluctuant, deoarece nu există posibilitatea unui răspuns cu valoare absolută la întrebarea privind întâietatea teoriei sau practicii, iar în opinia noastră o asemenea formulare trădează mai degrabă diletantismul emitentului. În realitate, situația se prezintă drept una fluctuantă și am putea, pentru început, formula ideea unei relații de intercondiționare între muzicologie ca sistem de cunoștințe despre muzică și muzica însăși ca și câmp sistemic al tipologiilor de practici muzicale. Apare, însă, o întrebare: reprezintă muzicologia un "mulaj" al practicii muzicii sau muzica însăși, ca idee și practică, reprezintă un "construct" conceptual al muzicologiei? Altfel spus, *sistemică* este însăși natura practicii muzicale ca fenomen social-empiric, adică obiectul însuși al muzicologiei, sau este vorba doar despre o proiectare asupra realității a muzicologiei însăși ca *sistem* conceptual coerent. Deja într-un al doilea moment ne-am putea întreba despre întâietatea teoriei asupra practicii muzicale sau invers în istoria muzicii europene. Răspunsul ar putea reprezenta o a treia ipoteză, nepărtinitoare, una "diagonală", deoarece în muzică relaționarea între teorie și practică se prezintă ca interacțiune în scopul potențării reciproce atât în vederea recuperării trecutului, cât a asigurării unui viitor. Aceste două entități se succed la comanda și controlul evoluției în funcție de mutațiile de paradigmă în interiorul unor segmente istorice definite.

opozitie de continuitate față de formele aplicate ale gândirii muzicale deja amintite în punctul precedent¹.

Și într-un sens, cel istoric, și în celălalt, sistematic, muzicologia se prezintă ca un ansamblu de discipline normative, ca o știință a științelor, o sumă "tehnologică" având ca funcție stabilirea unui consens epistemologic asupra unor semnificații în egală măsură unanim acceptate și prin acest fapt stabile, dacă nu și invariabile. În același timp, cele două constituente dețin și sarcina de a-l implementa ca adevăr unanim acceptat cu semnificații particulare: ca limbaj (normativ-terminologic), definiții (consens normativ-semantic), metodă (consens normativ-analitic) și, în consecință, ca descriere conceptual-discursivă a fenomenelor studiate în calitate de consens referitor la datele receptate. Astfel, am putea emite ideea că obiectul muzicologiei, cu un puternic accent pus pe metodologie, reprezintă elaborarea unor *norme consensuale*, acceptate sub forma cumulată de doctrină a câmpului unitar (unificat) al formelor de a gândi (concepere-reprezentare) și de a practica (realiza) muzica. Această metodologie, la rândul ei, deține o dublă aplicabilitate, semnalată mai sus: orientarea normativ-formativă (didactică, însușirea normelor consensuale) și, respectiv, normativ-analitică (de cercetare, formularea-reformularea configurației consensuale).

7. Adler și obiectul sistemului său: dublul "trivium" al categoriilor gândirii și existenței muzicale

Într-o "antiteză" compensatorie față de sistemul adlerian, ca o completare și aducere la zi, putem formula ipoteza unui sistem de concepte sistematice-istorice interdependente, organizate în imaginea unui dublu "trivium", compus, evident, din două triade:

(a) prima triadă ("tehnică"), având semnificația de forme ale gândirii componistice-tehnice: sunetul muzical, sistemele de organizare sonoră și formele muzicale, precum și

(b) a doua triadă ("sociologică"), având semnificația de convenții ale formelor de reprezentare și practicare a muzicii în societate: genul, stilul și canonul².

7.1. Inventarea notației muzicale ca moment declanșator al culturii muzicale europene: (a) formularea imaginii muzicii, (b) a înălțimii sunetului muzical, (c) a sintaxei polifone, (d) a figurii compozitorului și (e) a ideii de compoziție

¹ O altă imagine sugestivă care ar ilustra raportul teorie-practică în câmpul activităților muzicale, ar putea fi a unui *iceberg*, un simbol relevant al relației *vizibil-invizibil*: o zecime vizibilă și celelalte nouă - invizibile. Partea vizibilă îi revine, evident, practicii, cu o focalizare exclusivă pe practica interpretativă. Sub "umbrela" invizibilității ar intra, însă, atât activitatea compozitorului, cât și, mai ales, aceea a muzicologului în totalitatea ipostazelor acestuia.

² Sub forma unei acumulări gradate începând cu sunetul muzical, întregul sistem a fost prezentat într-un mod detaliat în prima parte a studiului nostru intitulat *Genurile muzicii și "regresia" înspre organicul primordial: de la sociologic la antropologic, de la taxinomic la arhetipal* (I), în: revista "Muzica", București, nr. 3/2014

Chiar prima constituentă a ramurii istorice din tabelul lui Adler — *notația* — se prezintă din punct de vedere sistematic drept *normă consensuală*, care determină în plan istoric o impresionantă "cascadă" de evenimente definitorii pentru imaginea și identitatea culturii muzicale europene precum:

(a) inventarea unei imagini a muzicii, iar concomitent cu aceasta, într-un mod firesc au urmat atât

(b) inventarea polifoniei, cât și

(c) inventarea figurii compozitorului și a produsului muncii acestuia în sensul conceptului de *opus*.

Stimulată puternic în perioada Renașterii carolingiene, preocuparea pentru o notație muzicală universală determină, până la urmă, apariția acesteea. Doar astfel, de abia peste trei secole, este definitivat proiectul canonic al Papei Gergore cel Mare (540–604). Putem considera această perioadă de intensă formulare teoretică (și practică) drept una întinsă între activitatea călugărului benedictin franc Hucbald de Saint-Amand (850–930) cu tratatul lui *De harmonica institutione* (aprox. 880) și un alt călugăr benedictin, de această dată italian, Guido d'Arezzo (991–1033), cu al său celebru tratat *Micrologus* (scris în 1024). Nu în ultimul rând, însă, o importanță majoră, ca o ultimă verigă în acest lanț, îl deține tratatul *De musica cum tonario*, aparținând presupului călugăr cistercian Johannes Affligemensis (1053–1121), cunoscut și sub numele de John Cotton¹. Din toate cele trei scrieri reiese cu claritate că inventarea notației nu a fost un proces singular, ci, așa cum o prezintă textele, a fost vorba despre o susținută exersare de natură *componistică*, aceasta din urmă constând în elaborarea unor *lucrări* de substanță *contrapunctică*.

În trena acestui proces complex de formulare a mijloacelor muzicale, precum și a unui nou limbaj, intră și o cu totul nouă reprezentare asupra sunetului muzical. Astăzi, prin *sunet muzical*, înțelegem un construct consensual constând din conlucrarea celor patru parametri: înălțime, durată, intensitate și timbru. Acești patru parametri reprezintă, în realitate, patru etape istorice sau istorii (discursuri) diferite de inventare propriu-zisă a *constructului consensual* numit *sunet muzical*.

(A) O primă etapă a constat în inventarea înălțimii ca imagine și concept, cu inventarea portativului (secolul XI) ca și câmp vizual de amplasare a înălțimilor. Prima problemă a constat în formularea spațialității, însă în dubla ei ipostază: (a) ca și câmp și (b) ca și înălțime propriu-zisă a sunetelor notate;

(B) În a doua etapă preocupările mai mult teoretice au fost focalizate pe formularea *taxinomie* *mensurale* — duratele. Tratatul *De mensurabili musica* (cca 1250) de Johannis de Garlandia (1270–1320), care s-ar putea să fi fost profesor la Universitatea din Paris. Diferențierea este realizată față de *musica plana*, muzica nemăsurată, în opoziție cu cea măsurată, *mensurabilis*. Iar necesitatea măsurării duratei este, la rândul ei,

¹ Lucrările celor trei călugări, toate trei reprezentative pentru perioadele în care au fost scrise, sunt publicate într-o ediție comentată: *Hucbald, Guido, and John on music: three medieval treatises*, (traducere de Warren Babb), cu introducere de Claude V. Palisca, Yale University Press, New Haven, 1978.

determinată de nevoia de ordonare și control a mai multor planuri (linii *plane*) melodice interdependente, agregate într-o scriitură de substanță contrapunctică.. În acest sens, înțelegerea genezei ideii teoretice de durată este strâns legată de nașterea sintaxei polifone.

(C) Gândită ca și coeficient al raporturilor *spațiale* între "straturile" melodice-lineare ale unei scriituri de tip polifonic, intensitatea este probată ca depășire a "bi-dimensionalității" înălțimilor în sensul unei "tri-dimensionalizări" prin adăugarea profunzimii atât în sens pur tehnic-interpretativ, cât și sugestiv-expresiv, mai întâi prin tehnica

(1) antifonal-responsorială în muzica vocală-corală a evului mediu și Renașterii, cât și în procedeul

(2) "dinamicii terasate" utilizat în muzica instrumentală a barocului. În a doua jumătate a secolului XVIII este descoperit

(3) procedeul deplasării gradate între extremele de *piano* și *forte* — *crescendo* și *diminuendo*, care este implementat de către Carl Stamitz (1745–1801), promotorul școlii de la Mannheim. Odată cu emergența esteticii romantice (sfârșitul secolului XVIII–începutul secolului XIX) intensitatea este formulată drept

(4) coeficient și analogie sonoră a dinamicii psiho-afective, ca și consecință a orientării înspre psihologismul teatral/literar-dramatic al clasicilor vienezi și romanticilor.

(D) În această istorie a inventării sunetului muzical, ultimul cuvânt i-a aparținut *timbrului*. După cum observă Valentina Konen¹, este surprinzător de constatat cât de "incoloră" timbral este muzica clasicilor vienezi și, în același timp, este atât de explicabil interesul lui Debussy, preocupat de culoarea timbrală, pentru coloristica sonorității corale netemperate a muzicii lui Palestrina, a modalismului lui Mussorgskii, dar și a timbralității culturilor extra-europene (balineză, andalusiană și afro-americană). Iar odată cu reformularea timbralității din *element constitutiv* în *principiu generativ*, fie în termeni postromantici (culoare–lumină–sunet — Scriabin sau culoare–sunet — Rimski-Korsakov și Wagner), fie impresionisti (Debussy), în scenă intră *zgomotul* (Russolo ș.a.). Una din dominantele muzicii contemporane — concepția *sonoristică*, este fundată integral pe *timbru* și pe potențialul generativ al acestuia în termeni de textură, precum și de formă-proces.

Putem formula o primă concluzie: consensualitatea sunetului muzical ca sumă sintetică a celor patru parametri nu reprezintă, astfel, un dat natural, ci, mai degrabă, o achiziție culturală în planul gândirii muzicale. Reprezentând lucrurile în acest fel, "naturaletă" sunetului muzical cedează în favoarea unei convergențe sistematic-istorice a trei elemente:

(a) sistematic — suma celor patru parametri

(b) istoric — evoluția cultural-istorică în dobândirea acestora ca și constante ale gândirii muzicale și

¹ Valentina J. Konen, *Speciile artistice-muzicale ale secolului XX (spre formularea problemei)* [Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы)], în: *Studii despre muzica de peste hotare* [Этюды о зарубежной музыке], Editura Muzika, Moscova, 1975, pag. 385.

(c) rolul determinant al notației muzicale medievale în formularea sunetului muzical ca și concept fundamental consensual al gândirii și practicii componistice.

Altfel spus, sistematica nu poate fi înțeleasă fără înțelegerea evoluției acumulative în plan istoric, printr-o concomitență și interpotențare. Conceptele sistematice nu au nici un sens în afara procesului evolutiv-istoric, iar acesta din urmă nu poate fi înțeles altfel decât doar ca evoluție a unor entități conceptuale. Invocând un element sistematic (tipologie formală sau stilistică), invocăm totalitatea sensurilor istorice parcurse de către acest element înspre atingerea formei ultime în actualitate.

În ceea ce privește formularea notației muzicale, acest proces este și el unul "diseminat" pe parcursul a mai multor secole (IX–XVII), însă impulsul original este realizat în perioada Renașterii carolingiene ca și consecință a nevoii de a avea un canon universal, unanim acceptat și implementat, al cântării liturgice, dar și ca bază al învățământului muzical din cadrul unui prim imperiu post-barbar¹.

Este interesant de observat că inventarea înălțimilor și duratelor datorează notației muzicale același lucru ca și polifonia contrapunctică, deoarece ambele apar, practic, drept consecințe ale posibilității de a *nota* sonoritatea ca imagine. "Punctum contra punctum" reprezintă o descriere a raportării spațiale de înălțimi, iar raporturile mensurale reprezintă o "pârghie" esențială în construirea desfășurării discursiv-structurale de substanță contrapunctică. Problema temporalității - durata, a reprezentat o soluție la organizarea (contrapunctică) a desfășurării liniare a "șuvoiului" sonor.

7.2. Sistemul lui Adler și nevoia unei ordini sistematice diferite

Deja la acest nivel sistemul lui Adler își relevă limitările, deoarece lucrurile prezentate în "căsuțe" diferite — fie sistematic, fie istoric, se amestecă: "punctul" istoric în care apare notația generează o adevărată "constelație" de evenimente, toate importante și într-o mare măsură definitorii pentru cultura muzicală europeană:

(a) trecerea de la cultura muzicală orală la cultura scrisă,

(b) de la mono-linear (plain-chant — cântarea gregoriană) la pluri-linear (polifonic-contrapunctic),

(c) de la anonimatul textului canonic la canonizarea textului conceput de către compozitor², figura acestuia fiind o noutate conceptuală absolută.

¹ Un sens asemănător cu reforma carolingiană a avut-o, peste aproximativ zece secole, reforma humboldtiană a învățământului prusian. Miza majoră a ambelor reforme a fost formularea unui *canon formativ-educational* unitar, iar efectele s-au lăsat văzute prin formularea și universalizarea unui sistem taxinomic *standardizat* al științelor și, implicit, a metodologiei normative privind implementarea acestora.

² "Compozitorul este «omul care scrie», compozitorul este omul care crează texte muzicale, care ulterior se transformă în sonoritatea reală a muzicii. [...] ... principiul compoziției se rezumă mai întâi de toate la dispunerea anumitor elemente grafice. Organumul exista deja de mai mult de o sută de ani, însă a devenit compoziție doar atunci când a putut fi într-un anumit fel fixat scriptic și văzut ca o structură grafică cu care pot fi întreprinse anumite (tot grafice) proceduri. [...] Notația liniară permite a vizualiza ceea ce este imposibil de a fi auzit. Deseori, structura compozițională nu poate fi surprinsă prin intermediul urechii, însă poate fi relevată prin intermediul ochiului; drept exemplu util în acest caz poate servi *Simfonia op. 21* de Anton Webern, în care percepția auditivă nu oferă în principiu reprezentări privind multitudinea fațetelor cristaline, care devin accesibile prin recurgerea la forma grafică a partiturii. Această tendință este împinsă până la extrem în *Structures* (I și II, pentru două plane) de Boulez, însă nu trebuie să uităm că

Altfel spus, această stare de lucruri amorsează o *dialectică evolutivă* diferită de tot ceea ce a putut fi gândit și practicat până în perioada Renașterii carolingiene și în consecință, necesită un alt sistem de reprezentare. În același timp, sistemul lui Adler nu prezintă cele două constituente — sistematică și istorică, drept entități consubstanțiale, ci le organizează în imaginea unor câmpuri taxinomice complexe. Astfel, fenomene înrudite precum notația și contrapunctul apar în "căsuțe" diferite:

(a) notația deschide lista categoriilor istorice, pe când

(b) contrapunctul se regăsește la a treia poziție — pedagogică-didactică, a categoriilor sistematice. Altfel spus, organizarea taxinomică a sistemului nu deține decât un caracter constatativ și nu unul organic-consubstanțial.

Iar o posibilă soluție o putem desluși doar prin rearanjarea elementelor și anume într-o ordine ierarhică, pornind de la elementul primar care este sunetul muzical, prezentat anterior. Îl putem considera pe bună dreptate drept element generator pentru un întreg sistem de categorii ale gândirii și practicii muzicale europene. În al doilea rând, putem prezuma că și celelalte categorii ierarhice, superioare sunetului muzical, vor putea fi formulate în ideea aceleiași consubstanțialități sistematică-istorică: conținuturile unei taxinomii de ordin sistematic vor putea fi înțelese doar prin aportul articulării acumulative ale acestora într-un planul unei taxinomii de ordin istoric. Cu alte cuvinte, fiecare context istoric va deține o proprie sistematică a categoriilor constitutive specifice, iar înțelegerea sau sensul contemporan al acestora va reprezenta consecința unei îndelungate evoluții istorice, o cumulare într-un corp conceptual trans-istoric, ca și garant semantic al pertinentei conceptelor utilizate în discursul muzicologic, a capacității acestora de a reprezenta la modul coerent atât trecutul, cât și, mai ales, prezentul muzical în care trăim. Astfel, chiar sistemul lui Adler se prezintă ca o situație particulară, încadrată de această dată, în "fluviul" evolutiv-istoric al gândirii și practicii muzicologice.

7.3. Sintaxa contrapunctic-polifonă ca și câmp taxinomic complex

Într-un mod evident, contrapunctul este reprezentativ pentru un alt ordin de fenomene, precum și pentru o altă logică a organizării, gândirii și operării. Este vorba despre un fenomen de ordin secund față de sunetul muzical, o derivată suprapoziționată acestuia, care îl înglobează ca element constitutiv. În esență, este vorba despre un sistem de tipologii structural-istorice de organizare (relaționare) specifică a sunetelor muzicale, pe care l-am putea defini generic drept *sistem de organizare sonoră*. Privită din punctul de vedere contemporan, forma completă a acestui grup de fenomene este alcătuită din două subgrupuri:

(a) sisteme de organizare sintactică (monodic, eterofonic, polifonic, omofon și sonoristic)

(b) sisteme de organizare tonală (modal, tonal-funcțional, atonal) și

majoritatea trucerilor structurale ale marilor neerlandezi nu pot fi, practic, receptate auditiv."; Vladimir Martînov, *Конец времени композиторов* [Sfârșitul vremii compozitorilor], Editura Russkii Puti, Moscova, 2002, pp. 152, 158.

Aici este vorba despre principii specifice de organizare ale materiei sonore în imaginea unor straturi funcționale relaționate într-un mod particular, caracteristic unei anumite perioade istorice. Succesiunea istorică a acestor *sisteme* se prezintă ca o creștere și diversificare organică:

(1) sintactic: monodic-eterofonic (antichitatea, evul mediu)-polifonic (ev mediu-Renaștere), omofon (baroc, clasicism, romantism), cu accentul de prioritate pus pe linearitatea (orizontalitatea, planus-ul) melodiei ca element primar al organizării¹, și, respectiv

(2) tonal: modal (antichitate, ev mediu, Renaștere), tonal-funcțional (baroc-clasicism, romantism), atonal (modernismul serial dodecafonic și bruitist), cu accentul pus pe structurarea întregului ca sistem de funcții de relaționare a straturilor sonore în interiorul materialului muzical gândit ca întreg.

Într-o opoziție radicală cu sistemele sintactice bazate pe parametrul melodic, înspre mijlocul anilor '50 apare sistemul sonoristic, cu accentul puternic pus pe imaginea de masă sonoră, relevând într-un mod definitiv identitatea *sistemelor de organizare sonoră* ca și tipologii și tehnici de scriitură.

Sistemele de organizare sonoră conțin într-un mod grupat ceea ce la Adler apare într-un mod diseminat în cadrul capitolului sistematic:

A. Armonia, ritmul și melodia, dar și

C. 2. Teoria armoniei, toate împreună și în semnificația lor de concepte tehnice și fenomene sonore, se regăsesc în convergența între sistemul de organizare tonal - tonal-funcțional și tipul sintactic omofon, aici fiind vorba despre "arta tonală" (în termenii lui Adler).

Ritmul, ca sistem, și idee sau concept, de articulare a duratei, ține de nivelul primar al sunetului muzical. Melodia (cu extensia înspre funcția de *temă*) - ține, la începuturi, de linearitatea plană a tipului sintactic monodic, iar armonia reprezintă un concept sintetic, obținut prin fuziune a tipului sintactic omofon și tipului tonal tonal-funcțional.

7.4. Principiul și sistematica formelor muzicale — o "arhitectură" arhetipală

Următorul pas îl întreprindem în direcția ultimului element al primei triade — *formele muzicale*, în calitatea lor de "osatură" sau, mai propriu, cadru, ca sistem de articulații funcțional-structurale concatenate, concepute în scopul constituirii unei succesiuni procesual-evolutive logic organizate ca desfășurare arhitectonic-acumulativă. Aici este vorba despre procesul evolutiv ca mecanism de acumulare arhitectonică a lucrării muzicale ca totalitate a unui ansamblu de articulații funcționale.

¹ A se vedea în acest sens următoarele studii ale compozitorului român Ștefan Niculescu: Ștefan Niculescu, *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia*, în: *Studii de muzicologie*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1972, vol. VIII; Ștefan Niculescu, *Eterofonia*, în: *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980; Ștefan Niculescu, *O teorie a sintaxei muzicale*, în: *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980

Regăsim la Adler termenul "forme" în prima listă — istorică, la poziția B. Categorii istorice de bază (grupând formele muzicale).

În esență, principiul și conceptul formelor muzicale servește drept "angrenaj" structural de articulare a sistemelor de organizare sonoră. Această relaționare poate fi reprezentată în limitele modelului *formă-conținut*, unde formele reprezintă modelele de structuri arhitectonic-procesuale, concepute în vederea articulării unui conținut, de "umplere", reductibil la titlul generic de *tipologii de scriitură*. Geneza conceptului de *formă muzicală* în calitatea ei de "exoschelet" al *conținutului*, o putem înțelege mai bine pornind de la două imagini:

(a) analogia între lucrarea muzicală în totalitatea datelor acesteia și corpul uman ca totalitate funcțională a unui ansamblu de organe și, în același timp,

(b) imaginea corpului uman ca mecanism: "... la începutul secolului al XVIII-lea, organismul nu a fost (perceput drept — O. G.) un organism viu, ci (ca — O.G.) o structură mecanică de pârghii, pompe și filtre"¹.

Ca analogie, putem formula imaginea formei muzicale ca sistem pluristratificat, orientat procesual în direcția unei acumulări de "corporalitate" — structură și sens:

(a) nivel microstructural: de la intonație/celulă până la nivelul perioadei;

(b) nivel macrostructural: de la tiparul monostrofic înspre nivelul formelor ciclice. Tot aici poate fi vorba despre manifestarea arhetipurilor binar și ternar (forme strofice mici și mari), precum și a celorlalte două, legate de rotație (rondo) și transformare (variațiuni);

(c) nivelul funcțiilor compoziționale: categoriile initio-motus-terminus implementate de către Boris Asafiev;

7.5. A doua triadă: genul muzical și sistemul "speciilor" muzicii

A doua triadă ("sociologică") începe de la nivelul conceptului de *gen muzical*, în accepțiunea exactă al lui Franco Fabbri: "Genurile muzicale reprezintă un set de evenimente muzicale (reale sau posibile) ale căror desfășurare este determinată de un set definit de reguli acceptate social."² Nu găsim nimic asemănător cu o formulare clară a genurilor muzicale în concepția lui Adler, deși în lista categoriilor sistematice, la litera C. Pedagogia și didactica muzicală, găsim o sugestivă dihotomie la poziția numărul 6. Metode de predare vocală și instrumentală.

Această opoziție — vocal-instrumental (organic-mecanic), reprezentând o opoziție tradițională muzical-artistică (începând din antichitatea europeană), trimite cu gândul la o altă dihotomie, de această dată *arhetipală*, care este vocal-coregrafic. Ambele constituente trimit, într-un prim sens, la organicitatea corporalității (umane), fiind funcții ale acesteia, iar într-un al doilea sens, trimit la "bazinul" conținuturilor (de etos) universal umane formulabile și exprimabile doar prin intermediul cântului și dansului. Doar astfel,

¹ Daniel Chua, *Absolute Music And the Constructing of Meaning*, Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2003, pag. 82.

² Franco Fabbri, *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, la adresa: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>

putem relaționa geneza ideii de gen muzical cu termenul și conceptul (englezești) de "gender", în accepțiunea diferențierii feminin (vocal)-masculin (coregrafic)¹. Și doar la nivelul genurilor și prin intermediul acestora devine posibilă depășirea "mecanicității" și "anatomismului" atât de evident la nivelul formelor muzicale. La nivelul genurilor muzicale, și într-o totală conformitate cu definiția lui Franco Fabbri, putem vorbi despre o "ecologie" și în egală măsură despre un "ecosistem", dar și despre o istorie a acestora, în care genurile muzicale s-ar prezenta drept "specii", într-o totală conformitate cu datele biologiei și zoologiei, ca și câmpuri sistematice-taxinomice, și, implicit, ale paleontologiei ca și câmp istoric-taxinomic.

Nu putem concepe o existență socială a formelor muzicale în calitatea lor "anatomică" (modele structurale), decât sub forma cvasi-biologică de "specii", genuri, exact așa cum acestea au fost formulate în sistemele taxinomice ale naturaliștilor Carl von Linné (1707–1778) și, respectiv, Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707–1788).

7.6. "Climaxul" sistemului adlerian: stilul muzical ca semn identitar individual

După genuri urmează, la o treaptă superioară, ideea și conceptul de stil. Ca și categorie, stilul reprezintă punctul culminant al sistemului adlerian, cheia de boltă și principiul organizator al celor două constituențe — istorică și sistematică. Stilul reprezintă și o preocupare majoră a muzicologului, concretizată în monografia intitulată *Der Stil in der Musik* (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1911), iar sensul acestui concept — stilul, este dezvăluit chiar de la începutul textului, în secțiunea secundă din *Stilprinzipien*, unde la pagina 13 găsim o titulatură relevantă - *Tonkunst als Organismus* (Arta sunetelor ca organism).

Această semnificație, organică-biologică în substanța ei, în modernitatea post-iluministă a secolului XIX european va evolua și culmina în accepțiunea celebrei butade a lui Buffon - stilul este omul: „Stilul va dobândi de aici încolo (deși acest proces e departe de a fi unul non-contradictoriu, liniar) diverse formulări, dar grupate în jurul unei constante, convergând în direcția ei: stilul e o expresie a sinelui, rezultanta involuntară, dar indelebilă a personalității sau a dialogului acesteia ca nucleu prim, generator, cu circumstanțele externe; chipul pe care îl capătă acest dialog; ‘a avea stil’ nu înseamnă *a-l adopta* (s.n. — O.G.), ci a accede la el ca mod deplin de manifestare a singularității tale ca artist.”²

Această stare de fapt reprezintă, într-un mod evident, o caracteristică a gândirii muzicale europene începând cu modelul personalității artistice beethoveniene, a cărei accepțiune stilistică a și fost adoptată de către compozitorii romantici în exemplaritatea ei de referent normativ-valoric absolut. Anume ideea artistului-geniu, calitatea transcendentală a intuiției și operei acestuia și în virtutea acestei calități, valoarea

¹ Astfel, ideea și conceptul de *instrumentalitate*, reprezintă în opinia noastră doar o *funcție* de depășire a diferențierii feminin (vocal)-masculin (coregrafic), prin cumularea însușirilor ambelor elemente și reformularea acestora sub forma "androginiei" instrumentale.

² Anca Oroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, București, Editura Meridiane, 2000 p. 197.

absolută a gestului creator comis, au determinat mutația semantică radicală în accepțiunea termenului de *stil* și desprinderea lui de originile filologice-retorice anterioare perioadei romantice (din antichitate și până în perioada barocului). Sensul romantic al termenului *stil* este practicabil și în contemporaneitate, chiar dacă doar în calitatea lui de categorie istorică și doar în cadrul practicii didactice de învățare a conceptelor normative ale gândirii și practicii muzicale.

Într-o evidentă opoziție cu accepțiunile stilului ca instrument de identificare (Asafiev) sau ca și concept definibil drept idiosincratic (Leonard B. Meyer), muzicologul american Manfred Bukofzer redă conceptului de stil semnificația lui organică-unificatoare: "Stilul nu poate fi confundat cu manierismul sau cu clișeul prin care compozitorul poate fi recunoscut imediat. Acesta înglobează toți acești factori care în configurația lor distinctă produc unitatea și coerența muzicii."¹

7.7. Canonul ca literă și spirit al "legislației" muzicale

Ultima categorie a triadei secunde este reprezentată de termenul și conceptul de *canon*. În sistematica lui Adler îi putem găsi un corespondent în termenul *Gesetz*, cu semnificația de *lege, regulă* sau *normă*. Spre exemplu, compartimentul istoric este formulat în termenii în care *istoria* este înțeleasă "... în concordanță (cu referire la — O.G.) cu epocile, popoarele, imperiile, națiunile, regiunile, orașele, școlile de artă, artiștii"², pe când compartimentul sistematic are ca sarcină "stabilirea *legităților superioare* (s.n. — O.G.) în ramurile individuale ale artei tonale"³.

Chiar dacă nu folosește termenul *canon*, Guido Adler sugerează în ambele cazuri acest termen ca funcție de corelare între totalitatea informațiilor și funcția normativă a unui concept (sugerat) consensual cu valoare universală care și este conceptul de *canon*. Deja aici putem remarca ceea ce peste aproximativ un secol, Joseph Kerman, fondatorul tematizării *canonului* în muzică, va clarifica prin fraza de deschidere a studiului său *A Few Canonic Variations* (1983): "Wir haben ein Gesetz" ("Noi avem o lege") și o va completa cu ideea că prin *canon* muzicienii înțeleg altceva (decât, spre exemplu, literații, pictorii, sculptorii sau arhitecții).

Cumulând toate ideile expuse anterior, putem afirma că sistemul lui Adler propune un concept epistemologic inedit — Musikwissenschaft, însă reușește să-l impună în această calitate de prim-plan anume prin modul de formulare a celor două componente ale sale — istorică și sistematică, asigurându-i astfel un autentic potențial evolutiv. Altfel spus, atât implementarea rapidă a muzicologiei ca disciplină științifică-didactică, dar și evoluția ei ulterioară pe întreg traiectul secolului XX, au demonstrat cu lux de argumente adaptabilitatea conceptuală a sistemului adlerian la noi și noi configurații culturale-artistice, dar și un potențial real al evoluției *din interior*, înaintând fie pe direcția sistematică, fie pe cea istorică.

¹ Manfred Bukofzer, *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*, The Liberal Art Press, New York, 1957, pag. 30.

² Mugglestone, *op. cit.*, pag. 14.

³ Mugglestone, *op. cit.*, pag. 15.

Metoda de corelare comparativă a dublului "quadrivium" adlerian (istoric-sistematic) cu ideea dublului "trivium" (de consubstanțialitate sistematico-istorică), am intenționat relevarea în interiorul sistemului lui Adler a unei "coloane vertebrale" care ar trimite, ca urmare a unei selecții, la un sistem disimulat în interiorul concepției declarate și vizibile. Este vorba despre formularea explicită a unui ansamblu taxinomic complex, polistratificat, organizat ca ierarhie și care, în esență, reprezintă suma dominantelor terminologice-procedurale ale gândirii și practicii muzicale, cu o focalizare exclusivă pe ontologia faptului muzical.

Astfel, întreg sistemul adlerian poate fi divizat în cel puțin două subsisteme: (a) unul primar, de bază, și celălalt de ordin secund, suprastructurat celui dintâi. Tehnologia actului componistic ca sistem de algoritmi și mijloace ale gândirii muzicale¹ (sunet muzical, sisteme de organizare sonoră, forme muzicale), precum și istoria evoluției acestora (genuri, stiluri și canon muzicale) se prezintă ca filon axial al sistemului adlerian, pe care ni-l putem imagina ca "rădăcini" și "tulpină". "Coroana" acestui sistem este constituită din disciplinele celui de-al doilea sistem, de propagare, interpretare și implementare a conceptelor generice, de bază: estetica, pedagogia, psihologia (receptării) și fiziologia (auzului), acustica, matematica aplicată faptului muzical, logica, sociologia ș. a.

8. Criteriul echilibrului just — sistemul lui Manfred Bukofzer

La șaptezeci și doi de ani de la anul publicării scrierii lui Adler, în 1957, apare textul muzicologului american Manfred Bukofzer, intitulat *The Place of Musicology In American Institutions of Higher Learning*. De această dată este vorba despre imaginea contemporană a unei discipline ajunsă la maturitatea metodologică deplină. Spre deosebire de structura concepției lui Adler - două subdiviziuni majore: muzicologia istorică și sistematică, fiecare cu câte patru "capitole" constitutive, la Bukofzer imaginea sistemului este una diferită, mai "suplă", mai clară și mult mai puternic orientată pe relevarea specificului fiecărei constituente conceptuale, evitând amestecul de categorii eterogene.

Este vorba despre patru "capitole" mari: A. Teoria, B. Istoria, C. Interpretarea (performarea) și D. Educația muzicală. Astfel, prim-planul sistemului adlerian — diviziunea în istoric și sistematic, se regăsește doar în primele două subdiviziuni — A. și B., ale sistemului din textul lui Bukofzer. Mai mult, sistemul prezentat în acest text este puternic orientat pe aplicarea și asimilarea practică a tuturor conceptelor constitutive ale muzicologiei, în virtutea faptului că muzicologul american nu prezintă concepția unei științe, nemaifiind nevoie de așa ceva, ci, mai degrabă, imaginea muzicologiei ca disciplină instituțională. Aici cuvântul-cheie nu este *gesetz* (legea sau norma), ca la Adler, ci mai multe, precum *exercises*, *courses* și *instruction*, toate de substanță pedagogică-didactică. Dacă la Adler criteriul de organizare a întregii concepții este de natură taxinomică-sistematică, la Bukofzer aceasta se prezintă mai degrabă sub auspiciile unei taxinomii de substanță propedeutică.

¹ "Teoria compoziției" o găsim în tabelul categoriilor sistematice, la litera C. Pedagogia și didactica muzicală, poziția 4; în: Mugglestone, *op. cit.*, pag. 15.

Această aparentă "slăbire" epistemologică instrumentată de către Bukofzer reprezintă prețul plătit pentru posibilitatea detalierii, aprofundării și diversificării disciplinelor constitutive ale muzicologiei. În același timp, reconfigurarea sistemului prin prezentarea interpretării (performării) și educației muzicale ca și capitole autonome, poate însemna nu altceva decât consecința corelării muzicologiei ca disciplină instituțională la realitățile existenței muzicale, diferite în comparație cu contextul sfârșitului de secol XIX.

Cu alte cuvinte, o asemenea reformulare a sistemului adlerian, adaptată imperativelor normativ-formative, reprezintă dovada clară a energiei evolutive, a capacității de transformare adaptativă, a permeabilității la noi categorii și concepte ale gândirii muzicale, dar și la noi concepții privind atât noi modele de configurare interioară a disciplinelor muzicologice deja existente, cât și admiterea în sistem a noi discipline.

Concluzii

O știință a muzicii — Musikwissenschaft, așa cum a formulat-o Guido Adler la 1885, devine posibilă în virtutea a cel puțin două motive:

(a) prin emulație, "calchiere", împrumut și mimetism epistemologic, forțând oarecum lucrurile în intenția de a-și formula o proprie *episteme*. Atâta timp cât ansamblul referenților imitați (științele europene din a doua jumătate a secolului XIX) ajunge să fie formulat într-o semnificație tare a termenului de *știință*, oferind terminologia, logica și metoda, muzica reușește, până la urmă, să iasă de sub "umbrela" filosofiei și esteticii. Arcul istoric-evolutiv de aproximativ șaisprezece secole întins între sistematica lui Aristides Quintilianus și a lui Guido Adler prezintă o spectaculoasă evoluție epistemologică de la știința didactică a unei muzici incluse într-un amplu program formativ și până la știința unei muzici emancipate, ca domeniu autonom al cunoașterii în sensul deplin al cuvântului, și

(b) ideea discursului (științific) despre fenomenul muzicii ca descriere textual-conceptuală. Aici se impune, însă o observație importantă: pentru a-și asigura un discurs noțional care i-ar explica sensurile, condiția primordială este ca muzica însăși să reprezinte o entitate discursivă și nu una ontologică. Pentru a putea fi transferate în forma unui discurs noțional, sensurile constitutive ale muzicii însăși trebuie să fie de natură noțional-discursivă, iar muzica să fie concepută și reprezentată drept o tehnică prin definiție descriptivă. Altfel spus, muzica trebuie mai întâi de toate să se prezinte ca descriere ale unor lucruri exterioare ei — idei, emoții, personaje, imagini ale naturii și desfășurare de evenimente. Această posibilitate, așa cum a demonstrat-o practica muzicală a secolului XVIII și XIX, a fost asigurată prin împrumutul de idei, imagini și concepte din retorică, literatură, poezie și filosofie, teatru și artele plastice. Explicit programatică sau "pură", muzica a fost gândită drept o sumă de conținuturi discursivizabile, doar astfel ea putând să-și asigure o minimă accesibilitate.

Starea de lucruri, atât de normală pentru secolele barocului, clasicismului și romantismului, fiind implementată activ și în prezent, reprezintă, în fapt, o formă post-renascentistă de a concepe sensul artei muzicale. Spre exemplu, în concepția lui

Martianus Capella, autor și jurist cartaginez al antichității târzii (sec. V. d. Cr.), expusă în tratatul *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Despre nunta Filologiei cu Mercur, în nouă volume, redactată între 410 și 439 î. Cr.), muzica făcea parte din *quadrivium*-ul artelor "matematice", "științifice" sau chiar "cosmice/universale", fondate pe numitorul comun al numărului: aritmetica (numărul), geometria (numărul în spațiu), muzica (numărul în timp) și astronomia/astrologia (numărul în spațiu și timp). Astfel, muzica intra în grupul științelor care se ocupau de ceea ce este sau, altfel spus, de aspectul pur ontologic al realității. Genealogia acestei concepții descinde cu claritate din credința lui Pitagora (580–495 î. Cr.) conform căreia principiile proporțiilor numerice stau la baza muzicii, precum și a universului, de aici decurgând celebra "muzică a sferelor". Arcul tematic se subîntinde între filosoful antic Pitagora și astronomul renescentist Johannes Kepler (1571–1630)

Al doilea grupaj din *Septem artes liberales* (Șapte arte libere), compus din retorică, logică și gramatică, reprezentau științele umane sau, așa cum ajung acestea să fie considerate în Renaștere — *Studia humanitatis*.

Pasul decisiv pentru imaginea modernă a muzicii este realizată de către umaniștii Renașterii italiene, iar numele persoanei este Giulio del Bene, care în 1586, cu patru secole înainte de Adler "a susținut un discurs la o altă Camerata din Florența, Accademia degli Alterati, propunând că muzica ar trebui să fie transferată de la *quadrivium* la *trivium*, de la structura imuabilă al cosmosului medieval la relativitatea lingvistică a retoricii, gramaticii sau dialecticii."¹ În fapt, este vorba despre soluționarea ultimă, în favoarea discursului, a tensiunii antinomice existente între "ontologismul" muzical numeral-cosmic al lui Pitagora și hermeneutica filosofică de substanță discursivă a lui Platon.

Două titluri precum *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (Princeton University Press, 1990) sau un altul, de o relevanță ultimă - *La Narrativisation de la musique. La musique: récit ou proto-récit?* (în: Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives; nr. 21/2011 — Rencontres de narrativités: perspectives sur l'intrigue musicale), ambele aparținând muzicologului francez Jean-Jacques Nattiez, sunt relevante dincolo de orice comentarii în ceea ce privește natura alegerii decisive realizată în Renaștere².

¹ Claude V. Paliska, *The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music*, în: W. W. Austin (ed.), *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout*, Ithaca: Cornell University Press, 1968, pag. 14-15; în: Daniel Chua, *Absolute Music and the Constructing of Meaning*, Cambridge University Press, 1999, pag. 34-35. De asemenea, a se vedea și: Paolo Gozza, *Number to Sound. The Musical Way to Scientific Revolution*, Boston: Kluwer Academic Publishers, University of Western Ontario series in philosophy of science, vol. 64, 2000.

² Planul celui de-al doilea text citat mai sus (dar și împreună cu cele două titluri), merită analizat din punctul de vedere al unei supralicitări aproape incontrolabile a unui ansamblu de cuvinte-cheie prin care muzica este reformulată într-un mod suficient de violent în calitatea ei exclusivă de discurs: 1. La musique raconte -t-elle (aici și mai departe sublinierile noastre - O.G.) une histoire; ? 2. La narrativisation de la musique : la musique comme proto-récit; 3. Les origines développementales de la proto-narrativité musicale; 4. Le discours de la musicologie narratologique comme récit de fiction. Aceste informații la adresa: <http://narratologie.revues.org/6467>.

Fatalmente ireversibilă, această redimensionare a ordinii primordiale prin simpla mutare a muzicii din quadrivium în trivium produce un efect de "răsturnare a lumilor", replasând accentul de prioritate de pe sensurile originare tari (ontologice) pe sensurile moderne slabe (discursive), de pe Cosmos, pe Om, de pe imperativul necesității pe imperativul voinței. Muzica ajunge, astfel, deprivilegiată de statutul ei ontologic, ajungând o simplă artă a discursului, textului, descrierii și, cel mai important aspect pentru mentalitatea modernă, a interpretării hermeneutice. Exact în acest din urmă sens, atât de dureroasă "depunctare" a muzicii o putem înțelege și ca posibilitate de a "coboară" muzica de la nivelul sensurile fixe, universale și arhetipale, și chiar cu prețul unei enorme pierderi, de a face muzica accesibilă chiar în virtutea faptului că arta sunetelor ar conține, în noua ei postură, nimic altceva decât doar afecte umane. De la Cosmos la Antropos¹, în cea mai strictă conformitate cu preceptele umanismului renascentist.

Știința muzicii lui Guido Adler apare ca realizare tardivă a acestei mutații, însă începând deja cu primele decenii ale secolului XX, arta și, implicit, știința muzicii va porni într-o fascinantă "cruciadă" sau, poate, revoluție pentru eliberarea sonorului, pentru redobândirea sensului ontologic primar, care se va releva în toată splendoarea lui "plurifațetată" de abia în arta avangardelor anilor '50.

Biblio/Webografie

Monografii:

1. ATKINSON, Charles M., *The Critical Nexus. Tone-system, Mode and Notation in Early Medieval Music*, Oxford University Press, 2009
2. BERGER, Anna Maria Busse, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2005
3. CANNON, Susan Faye, *Science in culture: the early Victorian period*, Dawson, Folkestone, and Science History Publications, 1978
4. CHUA, Daniel K. L., *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2003
5. GOODALL, H., *The Story of Music*, Editura Vintage Books, London, 2013
6. GOZZA, Paolo, *Number to Sound. The Musical Way to Scientific Revolution*, Boston: Kluwer Academic Publishers, University of Western Ontario series in philosophy of science, vol. 64, 2000
7. GRIFFITHS, P., *A Concise History of Western Music*, Cambridge University Press, New York, 2013
8. HOOPER, Giles, *The Discourse of Musicology*, Editura Ashgate, 2006
9. KONEN, Valentina J., *Speciile artistice-muzicale ale secolului XX (spre formularea problemei)* [Музыкально-художественные виды в музыке XX века (к постановке проблемы)], în: *Studii despre muzica de peste hotare* [Этюды о зарубежной музыке], Editura Muzîka, Moscova, 1975

¹ Brian R. Cates, *On the Power of Music: Using 'Cosmos' and 'Anthropos' to Articulate a Holistic Approach to Discussing the Power of Music*, la adresa: <http://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=musicalofferings>

10. LÖWITH, Karl, *De la Hegel la Nietzsche. Ruptura revoluționară în gândirea secolului al nouăsprezecelea*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013
11. МАРТЫНОВ, В. [Martînov, V.], *Конец времени композиторов* [Sfârșitul vremii compozitorilor], Moskva, Editura Russkii Puti, 2002
12. NETTL, Bruno, *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, University of Illinois Press, 2010
13. OROVEANU, Anca, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, București, Editura Meridiane, 2000
14. SEMI, Maria, *Music as a Science of Mankind in Eighteenth-Century Britain*, Editura Ashgate, 2012

Teze de doctorat:

15. BREUER, Benjamin, *The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution: Ernst Haeckel's Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler's Methodology for Musicology*, University of Pittsburgh, 2011; la adresa: <http://d-scholarship.pitt.edu/7236/1/Breuer2011.pdf>

Culegeri și Studii în culegeri:

16. *Hucbald, Guido, and John on music : three medieval treatises*, (traducere de Warren Babb), cu introducere de Claude V. Palisca, Yale University Press, New Heaven, 1978
17. Marc LEMAN (ed.), *Music and Schema Theory: Cognitive Foundations of Systematic Musicology*, Springer Verlag, Heidelberg, 1995
18. МЕДУШЕВСКИЙ В. В. [Medușevski, V. V.] *О методе музыковедения* [Despre metoda muzicologiei], în: *Методологические проблемы музыкознания* [Probleme metodologice ale muzicologiei], M., 1987
19. Ștefan NICULESCU, *Eterofonia*, în: *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980
20. Ștefan NICULESCU, *O teorie a sintaxei muzicale*, în: *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980

Webliografie:

Materiale metodologice:

21. BUKOFZER, Manfred, *The Place of Musicology. In American Institutions of Higher Learning*, The Liberal Arts Press, New York, 1957; la adresa: http://www.ams-net.org/resources/The_Place_of_Musicology.pdf
22. БЫЧКОВ, Ю. [Bîcikov, Iuri], *Методология музыкознания* [Metodologia muzicologiei], la adresa: <http://yuri317.narod.ru/www/metodol.htm>
23. BEARD, David, GLOAG, Kenneth, *Musicology: The Key Concept*, Routledge, London and New York, 2005

Articole în reviste:

24. ATTINELLO, P., *Against history: Defining, and defending, systematic musicologies*, în: revista *Filigrane: Musique, esthétique, sciences, société*, nr. 11/2010
25. Márta GRABÓCZ și Makis SOLOMOS, *New Musicology. Perspectives critiques*, revista *Filigrane*, mai 2011; la adresa: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=269>

26. Fred E. MAUS, *What Was Critical Musicology?*, în: *Radical Musicology*, vol. 5 (2010-2011), Ediția specială: *Critical Musicology*; la adresa: <http://www.radical-musicology.org.uk/2010.htm>
27. Erica MUGGLESTONE și GUIDO ADLER, *Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary*, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13 (1981), pp. 1-21; la adresa: http://web.ff.cuni.cz/ustavy/mus/pdf/gabrielova/Mugglestone_AdlersTheScopeMethodAndAimOfMusicology.pdf
28. Ștefan NICULESCU, *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia*, în: *Studii de muzicologie*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1972, vol. VIII
29. SEEGER, C., *Systematic and historical orientations in musicology*, în: *Acta Musicologica*, nr. 11/1939
30. SEEGER, C., *Systematic musicology: Viewpoints, orientations, and methods*, în: *Journal of the American Musicological Society*, nr. 4/1951

Diverse:

31. Franco FABBRI, *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, la adresa: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>
32. Brian R. CATES, *On the Power of Music: Using 'Cosmos' and 'Anthropos' to Articulate a Holistic Approach to Discussing the Power of Music*, la adresa: <http://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=musicalofferings>

V: AMINTIRI ...

ВСПОМИНАЯ СТУДЕНЧЕСКИЕ ГОДЫ...

DIN AMINTIRILE ANILOR STUDENȚEȘTI...

ERINNERUNGEN AN STUDIENZEITEN...

НИНА ГУКОВА,

музыковед,

Москва (Россия) – Бремен (Германия)

Статья содержит личные воспоминания одной из музыковедов — коллег В. Аксенова по студенческим годам его жизни в Москве, когда уже ясно вырисовывались будущие человеческие и профессиональные качества незаурядного ученого, отзывчивого товарища и верного друга.

Ключевые слова: Московская государственная консерватория, музыковедение, общежитие

Articolul conține amintiri personale ale autoarei — colegă de studii cu V. Axionov alături de care ea și-a petrecut anii de studenție la Moscova, când deja se conturau foarte pregnant viitoarele calități personale și profesionale ale unui remarcabil om de știință, camarad receptiv și prieten adevărat.

Cuvinte-cheie: Conservatorul de stat din Moscova, muzicologie, cămin studențesc

Der Gegenstand des Artikels sind persönliche Erinnerungen einer Musikwissenschaftlerin, Kommilitonin V. Aksënovs aus seinen Moskauer Zeiten als Student, als sich schon klar seine menschlichen und professionellen Eigenschaften als herausragender Wissenschaftler, hilfsbereiter Kamerad und treuer Freund abzeichneten.

Schlüsselwörter: Moskauer staatliches Konservatorium, Musikwissenschaft, Studentenwohnheim

Попытаюсь внести скромную лепту в воссоздание образа Владимира Вячеславовича Аксенова, незаурядного ученого и замечательного человека. Расскажу немного о его человеческой сути, которая открылась мне, когда мы были еще совсем молодыми.

Начало славных семидесятых, Москва, улица Малая Грузинская, общежитие Московской консерватории, комната номер... впрочем, это неважно! Словом, открывается дверь моей комнаты, и появляется сначала нос, потом очки, и все это «округляется» замечательной смущенной улыбкой, в которой столько доброты и скромности, что я тут же поняла: это хороший человек, и с ним можно дружить. Так и случилось. Мы дружили вчетвером: три студентки и аспирант, все теоретики. В нашем «цветнике», состоявшем из трех «мушкетеров» — Тамары Овсянниковой, Светланы Циркуновой и меня — он был д'Артаньяном, дон Кихотом и Ромео одновременно. Позже Светочка с удовольствием вышла за него замуж. Их пылкий роман развивался у нас с Тамарой на глазах и, как говорится, есть что вспомнить...

Общежитие на Малой Грузинской считалось по тем временам довольно комфортабельным: в комнатах мы жили по двое — студент из России или одной из

союзных республик в паре с иностранным гостем. Поскольку иностранные студенты пользовались относительной свободой посещения занятий, могли себе позволить время от времени провести неделю-другую в родных пенатах, кто-то из нас довольно часто получал комнату в полное свое распоряжение. Мне везло в этом смысле больше других, поэтому моя комната стала штабом, клубом, столовой нашей компании. Здесь мы учились, общались, трапезничали. Основным блюдом была жареная картошка, к ней — дары Кубани, которыми меня в изобилии снабжали родные: баклажанная икра, маринованные огурцы, помидоры, грибы. К чаю — варенье из кизила или айвы. Незатейливо, но вкусно. Иногда кто-то приносил бутылку вина. Главным при этом была все же не еда, но откровенные разговоры «за жизнь», которые ее сопровождали, и незабываемая атмосфера дружбы и взаимоучастия.

Почему-то так сложилось, что дамская часть нашей компании среди своих величалась по имени-отчеству (Тамара Дмитрина, Светлана Викторна, Нина Констинна), а мужская — ласково по имени, просто Вовочка. Тогда он еще не звался Владимиром Вячеславовичем, не был профессором и доктором и пр., и пр., но мы тогда уже понимали и чувствовали, если угодно, что мы имеем честь быть друзьями гения от музыковедения. При всем этом, Вовочка был прост в общении, очень споро и вкусно готовил (к слову сказать, во всех делах он был энергичен и быстр), мог при случае «завернуть» анекдот.

А если было совсем трудно, Вовочкина жилетка всегда была готова принять наши девичьи слезы и проблемы... О его блестящем уме уже тогда ходили легенды. Легенда может быть вымыслом, но в нашем случае — это суцкая правда! Факт остается фактом: Вовочка был для «святой троицы» каретой скорой помощи в прямом и переносном смысле. Когда мы болели, этот человек, страшно подумать, аспирант Московской консерватории, снабжал нас хлебом, молоком и прочим. Но!.. это еще не все! Главное начиналось с приходом экзаменационной сессии, когда мы, естественно, ничего не успевали. Любую справку, развернутую консультацию по всем музыкально-теоретическим дисциплинам можно было получить от Вовочки, что называется, с листа, просто из головы. Его лекции в чьей-нибудь комнате перед экзаменом были настолько исчерпывающи, что можно было не заглядывать в учебники. Его умение вычленить главное, подкрепить его деталями, определить место явления в системе координат истории музыки или другой науки выглядело настолько естественным и давалось ему так легко, что казалось врожденным. Сложнейшие музыкальные явления в его интерпретации становились простыми и понятными, ясность мышления была такова, что формулировки с первого раза «попадали в десятку» и не требовали правки.

Как иллюстрацию ко всему сказанному хочу рассказать одну историю. В ней проявились лучшие качества Владимира Вячеславовича: человеческая отзывчивость и блестящий талант ученого. Так случилось, что я оказалась в жесточайшем цейтноте: через неделю надо сдавать одну чрезвычайно важную работу, основная часть готова, но нет заключения. Почему так получилось —

объяснять долго и тяжело. Психологическое состояние на грани срыва. До сих пор страшно вспомнить. Выхода нет. Помочь некому. Возникает извечный вопрос русской интеллигенции: «Что делать?» Топиться в Яузе — пошло и очень грязно... Вовочка оставался моей единственной надеждой, но он к этому времени жил в Кишиневе. Я позвонила. И что вы думаете? Он говорит: «Пришли работу. Я посмотрю». Да, он посмотрел, но!.. времени на пересылку заключения уже нет. Что остается? Телефон!!!! Мы вместе с мужем помчались на почту. В то время как я сидела в телефонной кабине и судорожно под Вовочкину диктовку записывала текст заключения, мой муж метался между кабиной и окошечком, где меняли рубли на «пятнашки». Очередь! Народ волнуется! Но понятно, что столько «пятнашек» на пустяки не тратят. На нас смотрели большими глазами, но оставили в покое. Свершилось! Ситуация спасена. Работа будет сдана вовремя! Осталось только напечатать. Текст пошел без правок.

Вот так запросто по доброте душевной и по старой дружбе Вовочка мне помог. И я знаю достоверно, что я — не первая и не последняя в ряду людей, благодарных Владимиру Вячеславовичу за бескорыстную помощь в сложных ситуациях.

К сожалению, жизнь нас развела, страна распалась, мы все боролись, чтобы выжить. Лично встретиться больше не пришлось. Последним известием о нем были кадры телевизионных новостей от 6 НОЯБРЯ 2012 года.

Большое видится на расстоянии... Теперь, когда мы стали ОЧЕНЬ взрослыми и все уже становится круг близких друзей, отчетливо понимаешь, КТО ушел от нас. Солнечный человек, но фигура в некотором роде трагическая... Владимир Вячеславович сделал в своей профессии очень, очень многое, достиг больших высот. Однако, думаю, что никто лучше него самого не понимал, что потенциал его далеко не исчерпан, что слишком много энергии и сил уходит на борьбу за выживание в наше нелегкое время исторических перемен. Но, как сказал поэт, времена не выбирают... Светла наша память о нем.

VLADIMIR AXIONOV — IPOSTAZELE MANIFESTĂRII PROFESIONISTE

VLADIMIR AXIONOV — ASPECTS OF HIS PROFESSIONAL SKILL

ELENA NAGACEVSCHI,

cercetător științific superior, doctor în studiul artelor,
Institutul Patrimoniul Cultural al Academiei de Științe din Republica Moldova

Articolul prezentat este o ofrandă de comemorare și recunoștință marelui Învățător, Mentor, Conducător științific, Savant și Fondator al școlii de muzicologie din Republica Moldova care s-a format și a transmis elevilor săi tradițiile distinse ale Conservatoarelor din Chișinău și din Moscova. Se etalează maniera sa de lucru în calitate de cadru didactic, științific, administrativ: riguros cu studenții, protector cu doctoranzii, tacticos cu subalternii, muncitor neobosit în toate domeniile oferite de profesie, marcate adânc de prezența lui. Se menționează

influența stilului său de muncă asupra discipolilor, fie aceștia interpreți sau muzicologi, profesori sau cercetători științifici.

Cuvinte-cheie: profesor, muzicolog, stil pedagogic, formarea aptitudinilor, conducător științific, discipol, domeniu de cercetare, comunicare științifică, doctorantură, susținerea tezei de doctor habilitat, culegere de articole, prorector

The present article is meant to pay homage and gratitude of the memory to the great Teacher, Mentor, Supervisor, Scholar in musicology of the Republic of Moldova, who had been educated and had also conveyed to his followers the distinguished traditions of the Conservatoires from Chisinau and Moscow. The author speaks about his teaching style, scientific and administrative work. He was severe to students, solicitous to post-graduate students, tactful to subordinates, an indefatigable toiler in every field offered by his profession, that was deeply marked by his presence. The influence of his way of working with his disciples, performers or musicologists, teachers or research scientists is also discussed in this article.

Keywords: professor, musicologist, teaching style, formation of abilities, scientific supervisor, disciple, fields of research, scientific paper, post-graduate studies, defence of a Doctor's degree thesis, collection of articles, prorector

Înainte de a exprima cuvinte de recunoștință Învățătorului Vladimir Axionov, să-i amintim pe cei care l-au format ca Om, ca Muzician, ca Muzicolog.

În primul rând, pe părinții: mama, Lidia Alexandrovna Axionova (Iacovleva), prorector pentru lucru științific și didactic de neuitat al Institutului de Stat al Artelor G. Musicescu (actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice), fiică și nepoată de muzicieni. În memoria foștilor studenți a rămas în special prezentă la toate concertele susținute de ei, în rând cu somitățile mondiale; tatăl, Veaceslav Nikolaevici Axionov, Artist Emerit în Artă al RSSM, a fost regizor al Teatrului Dramatic Rus A. P. Cehov.

O amintim la fel și pe prima profesoară și prietenă de familie, Tatiana Alexandrovna Voițehovskaia cu care, între anii 1957–1968, Vladimir Axionov a studiat pianul la Școala de Muzică E. Coca (actualmente divizată în două licee de muzică: C. Porumbescu și S. Rahmaninov). Și astăzi, după 40 ani, memoria mamei autoarei acestor rânduri, I. F. Borisova, pe atunci tânăr pedagog al secției *Pian special* la Colegiul de muzică Șt. Neaga care a asistat și la acel examen de absolvire în clasa *Pian* a Școlii de Muzică E. Coca, păstrează amintirea evoluării «fiului Lidiei Alexandrovna». Un băiat de clasa a 10-a la instrument s-a impus comisiei de examinare severe și publicului versat profund în materie (!) ca un pianist matur, cu o viziune proprie, concludentă și extrem de impresionantă a Sonatei nr. 2 de S. Prokofiev, una dintre cele mai «spinoase» în literatura pianistică mondială.

În anul 1968 V. Axionov se înscrie la Institutul de Arte de la Chișinău unde studiază deja în paralel două specialități: muzicologie și pian. După absolvirea anului I se transferă la Conservatorul P. I. Ceaikovski din Moscova unde studiază specialitatea Muzicologie în anii 1969–1974. Numele profesorilor lui de la Chișinău și Moscova stârnesc și invidie, și admirație tot mai mare.

La Chișinău pianul continuă să-l studieze cu T. Voițehovskaia. Istoria muzicii îi este predată de Alexandr Vladimirovici Abramovici, muzicologul-legendă (tatăl admirabilului muzicolog Elena Alexandrovna Abramovici care ne-a furnizat cu amabilitate informații ce urmează privind familia sa). A. V. Abramovici a fost nepotul celebrului fondator al

literaturii evreiești Mendele Moïher Sforim. Numele bunicului în idiș înseamnă «vânzător ambulant de cărți» — așa era porecla și pseudonimul literar al lui Șolom-Jacob Abramovici care răspânda cultura în popor, ducând cărți cu o căruță mică în orașe și în sate (este de menționat că Șolom Aleihem, celebrul scriitor evreiesc, îl considera «părintele» său literar). Asemenea bunelului, Alexandr Abramovici aducea ambianța operei europene în clasele de studii ale Institutului de Arte, prelegerile lui fiind transformate în adevărate concerte, toate partidele din opere și romanțele le interpreta ca un cântăreț, cu acompaniament propriu. Cum își va ilustra prelegerile D-l Axionov? Printr-un salt instantaneu se transfera de la masa de lector la pian și... degetele i se înfingeau în clape, de parcă mâinile-i de pianist «ar fi pândit răbdător», asemeni unui animal de pradă, momentul potrivit când puteau «întrerupe» lectorul și prinde, în sfârșit, la viață proprie — se cânta totul pe re rost, cum altfel?!

Armonia o studiază sub conducerea compozitorului Solomon Moiseevici Lobel, în viitor unul dintre «obiectele» favorite de studii în domeniul simfonismului din RSSM, iar Solfegiul îl face cu prima femeie-compozitoare din republică, Zlata Moiseevna Tkaci. Ar fi inutil să amintim că și acești mari muzicieni devin prieteni de viață ai familiei Axionov. Vladimir Axionov nu-și afișa relațiile amicale, ci doar devenea de neînlocuit în momentele cruciale ale vieții celor care intrau în orbita lui. Când plecase din viață muzicologul și lectorul de vază, Efim Marcovici Tcaci (unul dintre primii care au introdus în circuitul științific din țară numele lui Dimitrie Cantemir-muzicianul), văduva acestuia, d-na Zlata Tkaci, a exprimat dorința de a-i onora memoria, luându-și rămas bun de la el și după ritualul iudaic, dar și după cel ortodox, respectat atât de inimos în Moldova, și anume cu un praznic pentru mort, în organizarea căruia i-a ajutat d-l Axionov. Când, după aceeași tradiție, ne luam rămas bun și de la ea, Vladimir Axionov a fost acela care a introdus note luminoase în orațiile funebre, înseninându-le memoria colegilor plecați în lumea celor dreți.

Dar să revenim la anii lui de studii. Școala pianistică din Moldova a suferit o pierdere, realmente, irecuperabilă, dar cu atât mai mare era să fie achiziția muzicologiei noastre, căci tradițiile școlii muzicologice moscovite sunt recunoscute în întreaga lume și rămân a fi de o autoritate incontestabilă în țara noastră de un secol și jumătate. Istoria muzicii universale V. Axionov a studiat-o cu Sofia Nikolaevna Pitina, Tamara Erastovna Țîtovici, Israel Vladimirovici Nestiev, Boris Mihailovici Iarustovski, Istoria muzicii ruse cu Alexei Ivanovici Kandinski, Iuri Vladimirovici Keldîș, Evghenii Mihailovici Levașov, iar perioada de la «confluența secolelor XIX–XX» (care va fi o perlă și în șiragul prelegerilor d-lui Axionov la Istoria muzicii universale în Conservatorul Moldovenesc de Stat, actualmente AMTAP) cu Elena Ghenadievna Sorokina. Profesorii lui la disciplinele muzical-teoretice au fost: Nina Sergheevna Kacialina (Solfegiul), Stepan Stepanovici Grigoriev (Armonia), Evghenii Vladimirovici Nazaikinski (Formele muzicale), Vladimir Vasilievici Protopopov (Contrapunctul), majoritatea numelor fiind cunoscute tinerilor muzicologi din Moldova după manualele la disciplinele numite. Calitățile pianistice ale studentului din Moldova de asemenea nu au rămas fără atenție la Conservatorul din

Moscova, profesor fiindu-i șeful catedrei Pian obligat Mihail Gheorghievici Sokolov, Maestru emerit al artelor din Federația Rusă¹.

Doctorantura la Conservatorul din Moscova (1974–1977) impunea o responsabilitate colosală, dar și fericirea de a lucra sub supravegherea unui conducător științific de o erudiție, atenție și generozitate care o făceau Instruitor ideal în lumea științei, Nadejda Sergheevna Nikolaeva, istoriograf al muzicii cu renume mondial și autoritate neclintită printre colegii de breaslă. Tradițiile Ei anume D-l Axionov le-a transmis, ca și comoara cea mai de neprețuit, tuturor doctoranzilor săi, încurajându-i pe fiecare în parte în abordarea unor teme de pionierat de un spectru nelimitat, în fiecare teză înaintată pentru obținerea primului grad științific.

Recenziile D-lui Axionov, de altfel, și ale tuturor colegilor noștri mult stimați (iar între ei sunt și discipolele lui strălucite, Victoria Tcacenco și Violina Galaicu ale căror nume sunt deja notorii în muzicologia națională), la tezele de doctor și doctor habilitat au devenit și rămân un obiect de studii pentru noi, cei cu studii la conservatorul și doctorantura de la Chișinău, modele de perspicacitate, exhaustivitate și echilibrare în expunerea remarcilor critice, modele la care ne orientăm când dăm și noi cu opiniile.

Teza de doctor a lui Vladimir Axionov *Simfonia vest-europeană a anilor 1920–1930 în lumina tendințelor stilistice ale timpului* l-a făcut coautor al unor somități ca Boris Mihailovici Iarustovski și Mark Ghenrihovici Aranovski la capitolul *Simfonia* al monografiei enciclopedice *Muzica secolului al XX-lea*. Cu o asemenea apreciere înaltă a calităților profesionale, Vladimir Axionov avea toate premisele să ocupe un loc onorabil la catedra de Istoria muzicii la Conservatorul din Moscova, una dintre cele mai prestigioase universități muzicale din lume. El însă revine la prima sa *Alma mater*, la Institutul de Arte din Chișinău și ne aduce și o «achiziție» inestimabilă, tânăra sa soție, Svetlana Victorovna Țircunova. Dumneaei îi face fericiți pe toți acei care au onoarea de a studia cu ea disciplinele muzical-teoretice, dar și (prin propriul exemplu imperceptibil) modul de a se impune în societatea științifică și pedagogică elevată — calități ale unui veritabil Instruitor cult și demn de toată admirația molcomă pe care cultura belarusă le-a împărtășit și Moldovei.

Stilul pedagogic al d-lui Axionov era, în unele aspecte, similar, în altele — cu totul diferit. Am făcut cunoștință cu el de mai multe ori, în circumstanțe diverse: fiind abiturientă, am înghețat de frică sub privirea lui de examinator-vasilisc. Ca o studentă de rând — uluită de complexitatea, profunzimea și valoarea științifică a prelegerilor, ținute la nivel de comunicări la conferințe internaționale, conspectam la viteză cosmică fiecare cuvânt, cu frica de a scăpa irecuperabil măcar unul! Studenții care conspectează prelegerile, mai scapă câte un cuvânt, mai ales dacă nu au pregătire profesională necesară, mai opresc vecinii din scris. Eu una mai repetam o dată pentru acela, cu explicații necesare, — grupa relaxa mâinile 3 secunde, informația se prindea mai bine în memorie. Colocviile și examenele de an se petreceau într-o ambianță mai binevoitoare și

¹ Ținem să reproducem cât mai cert informațiile furnizate cu amabilitate de d-na S. Țircunova. Unele informații au fost precizate grație ajutorului amabil al d-nei G. Cocearova.

cu rezultate mai satisfăcătoare, decât în cazurile, când colegii de grupă se răsteau la cei ce îi abăteau de la idee (se mai întâmpla, când în grupa muzicologi și compozitori venea un membru cu nivel de pregătire la literatură muzicală cu mult inferior, solicitat de specificul specialității interpretative, ca instrumente populare, spre exemplu. O tortură pentru studenți versați, dar și prilej de însușire a unui stil pedagogic democratic în lucru cu cei care nu știau ceva — receptate direct de la conducătorului meu științific!).

La D-l Axionov nimeni nu întrerupea prelegerea: colegii l-ar fi sfâșiat pe loc (și eu prima!) pentru că pierdeau firul conceptual. Se lăsau spații goale în conspecte. Iar după prelegere profesorul (nici urmă de oboseală sau nemulțumire!) ne ajuta să le completăm — ținea minte pe de rost toată improvizarea de la lecție! Improvizare anume — fiindcă dicta direct din gând! Îi era indiferent, să țină o prelegere improvizată sau să respire — de procesul de respirație nu obosești! Iar după ce timpul nostru oficial de două ore academice, transformat, la implorările noastre (Marina Stoianova, fiica renumitului savant Petru Fiodor Stoianov, Mihail Afanasiev, actualmente compozitor novator, și autoarea articolului de față), în cele două astronomice, expira definitiv, 30–40 minute nu eram în stare să ținem stilourile în mâini, în pofida «antrenamentelor» de pianiste (M. Stoianova și cu subsemnata), regretând doar că nu făcuserăm la școală studii de stenografie.

Nu am avut ocazia să-i susțin examene anuale, despre ele mi-a povestit sora mai mică care i-a fost și ea studentă. De altfel, legende despre d-l Axionov-examinatorul circulau de la studenții anilor precedenți la cei ai anilor următori. Aceștia, îngroziți, se apucau de manuale, enciclopedii, monografii nu înainte de examene de an, ci în vacanță, înainte de anul de studii, înainte de prelegeri!

Conspectele prelegerilor D-lui se transmiteau între muzicologi din mână în mână ca și cărțuliile tipografiei clandestine (deși nu conțineau nimic din literatura prohibită a disidenților, ci anume idei științifice profunde, exhaustive, exprimate într-o formă cât se poate de concisă, cu prescurtări maximal posibile ale cuvintelor), ba mai mult, erau împrumutate și apoi răpite, ca și cum ar fi niște timbre rare! La fel și biletele de examene, compuse de el (ulterior și de subsemnata, urmând indicațiile lui) pentru muzicologi și compozitori, nu presupuneau o tocire tâmpită a conspectelor, nici cititul manualelor «pe diagonală», «de la – până la», ci îndreptau gândul analitic al viitorilor profesori, critici ai artei muzicale, savanți. Testele la muzică erau primite nu de un profesor, ci de un «balaur cu nouă capete» — pentru toți cei examinați avea un caietel special unde însemna leitmotivele și temele muzicale nerecunoscute, și studentul, fie muzicolog, fie interpret, nu primea nota la examen de an până când nu susținea testul muzical la toate temele muzicale învățate insuficient. Această metodă asigura o perfectă formare a aptitudinilor pregătirii pentru testul la muzică și pentru examenul de stat, unde se verifică cunoștințele obținute de studenți în toți anii de studii și, de aceea, nici un interpret, ca să nu mai vorbim de muzicologi și compozitori, nu scăpa de exigența protectoare a Profesorului.

Cu atât mai mare era onoarea să intri în rândurile doctoranzilor lui, iar să obții de la el o invitație în doctorantura Academiei de Științe din Republica Moldova era egalabil doar cu o invitație de participare la programul de pregătire cosmică din partea lui Iuri

Gagarin! Mult timp nici nu ne venea a crede în realitatea acestor oferte! Era (și rămâne!) o responsabilitate atât de enormă, o încredere atât de mare din partea Învățătorului, încât e nevoie de o viață pentru ca să o justifici.

Să nu uităm că pentru abiturienți nu era un simplu examinator terifiant, ci «groaza nopții», iar studenții tremurau la ecoul vocii lui pe coridoarele etajului al doilea al Conservatorului, înfricoșați ca de «leii care mugit-au», căci «îi rămâneau datori cu 12 leitmotive din Wagner, ce oroare, unde să mă ascund ca să nu mă vadă, am avut concert academic, încă n-am dovedit să le-nvăț, el mă ține minte!».

Iar pentru doctoranzi și subalterni s-a dovedit a fi «ca un tată», explica, «ducea de mână» prin labirinturile domeniului de cercetare (de sine stătător, se presupunea!), avea grijă să nu rămână nimic «obscur» în explicații (nu te «decapita», dacă îndrăzneai să precizezi ceva, pentru a fi sigură că ai înțeles totul cert, ba din contra, te încuraja tacticos să treci peste groază și sfială, să-i vorbești «ca de la egal la egal!»), în clipe de răgaz mai și glumea, zâmbetul lui era semn de încredere maximă.

Până la Dl Axionov am făcut cunoștință cu două metode de conducere științifică: unii profesori (ca mult regretații Lev Ivanovici Adam și Gleb Simonovici Ceaicovschi-Mereșanu) își dădeau bine seama că să scrii o teză de an sau o teză de licență fără asistența grijulie a conducătorului științific, fără ca el să te ajute să-ți formezi aptitudinile necesare, e imposibil, alții (lectori străluciți, erudiți în materie, de altfel) îi lăsau pe studenți să-și demonstreze incapacitățile «cum îi duce capul».

Când am început să lucrez în calitate de cercetător începător, alături de Dl Axionov, eram sută la sută sigură de două lucruri: 1). Specialitatea D-lui este câmpul în care intră ca segment îngust și tema tezei mele de doctorat, și 2). Are în palmares cel puțin 10–15 doctoranzi cu susțineri reușite în același domeniu de cercetare! Am avut mai mulți profesori de specialitate la Pian care considerau că doar nervozitatea lor fățișă îi face pe elevi să se simtă «dezghețați» la instrument în timpul examenului. Realmente însă elevii sensibili intrau în panică și pierdeau 60–80 la sută din cele obținute la penultimele repetiții. Înainte de susținerea tezei de doctorat, supraveghindu-mi procesul de elaborare a tacticilor defensive, Conducătorul meu științific lucra cu mine mai calm decât la prima etapă a alegerii strategiilor abordării temei tezei de doctorat. Și doar după susținerea tezei, după ce am ieșit definitiv din «coconul» studentesc și m-am adaptat puțin la «spațiul cosmic» al Academiei de Științe, am aflat că Profesorul meu se preocupă, în special, de domeniul muzicii simfonice moderne (avea deja până la 90 de titluri, în total, actualmente, sunt mai mult de 100!), că tema mea nu a fost studiată de el niciodată până la momentul când ne-am apucat de ea împreună și, mai mult, eu am avut onoarea excepțională de a fi prima dintre doctorandele lui!

În decurs de 20 ani (1992–2012) a fost unicul doctor habilitat în muzicologie, și era o situație cât se poate de naturală, nimeni nu focaliza atenția asupra acesteia, ceea ce relatează de faptul cât de puțin valora pentru Dl Axionov «alaiul cu fanfară» (ca titlul de *Om emerit*, 1999 sau medalia *Meritul civic*, 2011) în comparație cu lucrurile reale care trebuiau să fie făcute în intervale extrem de compacte de timp și la un nivel profesional superior. Și orișicine putea să intre, între timp, în biroul lui de prorector; documentul și

stiloul imediat și imperceptibil erau puse la o parte pe masa de lucru și... parcă a intrat în acest birou cu două minute înaintea dvs. anume pentru a rezolva împreună cu dvs., într-o ambianță calmă de lucru, problemele lui cu dvs., ale tuturor în comun. Și se rezolva pe loc, chiar dacă pe masa lui era o sumedenie de hârtii și își așteptau soluționarea la fel de ardentă mormane de sarcini administrative, didactice și științifice, dvs. și problema dvs. erați prioritare pentru prorectorul V. Axionov, iar mormanele lui nici nu le-ați fi sesizat.

Și cu atât mai mare este bucuria cu care îi salutăm pe toți acei care s-au raliat cohorții noastre mândre de «axionoviști», elevi și doctoranzi. Vai, numărul acestora din urmă, aflat în creștere sigură și permanentă, s-a curmat brusc... și de acum înainte vom fi doar noi, cei opt doctoranzi și cei șase doctori «din pepinierea lui Axionov». Aceștia suntem, din «prima recrutare», Elena Nagacevschi (1996); la fel, tăcuta mândrie și bucurie a sectorului Muzicologie, eleva D-nei Țircunova la teza de licență, Alina Pereteatco (1997); de decizia ei de a părăsi AȘM și a reveni la munca de cadru didactic până acum regretă toți acei care au cunoscut-o, punând-o pe o treaptă cu Violina Galaicu (prima dintre cei chemați de D-l Axionov în componența noului sector Muzicologie, ei i-a încredințat și conducerea acestuia când a plecat la postul de prorector lucru didactic) și Victoria Tcacenco (deși este ultimul element alăturat componenței noastre, dar și unul de elită — nu mai obosești să înveți de la aceste discipole ale lui Axionov); dar cu atât mai mare norocul copiilor și părinților acestora, la care a revenit Alina Pereteatco, căci este și ea o Profesoară și Instruitoare înnăscută. Conspectele ei, cele mai complete, s-au învrednicit și ele de onoarea de a fi împrumutate și răpite în promoția anterioară celei căreia aparține subsemnata — Alina Pereteatco susținea examenul său de stat fără ele, ținând în memorie vocea profesorului de la prelegeri la fiecare temă. Bine că Nicolai Dmitrievici Sebov care ne ținea prelegeri la Istoria muzicii ruse, nu ne permitea să conspectăm, ne antrena să memorăm totul «din glas», fără repetări.

Și speranțele noastre nerealizate, Elena Lungu-Belcicov și Iulia Cibotaru ale căror teme au rămas neînfăptuite după plecarea lor din doctorantură. În schimb, ca o eternă consolare în pierderi atât de irecuperabile ale colegelor și prietenelor, ni s-a raliat Parascovia Rotaru (2004); spre diferență de noi, doctorandele precedente care, la un nivel calitativ nou, în concordanță cu cerințe mai riguroase și în termeni de timp la fel de riguros restrânși, am continuat propriile investigații, începute în teze de licență!) i-a fost propusă una dintre cele mai complexe teme — și a reușit să o realizeze în ciuda tuturor încercărilor la care a fost supusă de destin! În pofida faptului că sfera intereselor ei științifice se află într-un domeniu de cercetare cu totul diferit, pe care îl și explorează actualmente în regim absolut autonom, deoarece nu putem să-i venim în ajutor, sugerându-i soluții posibile, ci ea ne dă consultații, la nevoie, cu generozitate și delicatețe.

Anatol Cazacu a susținut teză de doctor după 10 ani de muncă asiduă (2010), demonstrând prin fapt că și reprezentantul catedrei Instrumente aerofone și de percuție poate să ajungă pe o tablă cu un muzicolog-cercetător înnăscut, dacă urmează stăruitor toate recomandările conducătorului științific — căci susținerea lui a avut loc în aceeași zi cu susținerea exemplară a tezei de către Elena Sambriș. Au urmat susținerile unor teze complexe, cu teme aprofundate ca și materie muzicologică, autorii fiind Ruslana Roman

(2011) și Vladimir Andrieș (2012), în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Acolo, unde se păstrează cu sfințenie memoria altui prorector, Lidia Alexandrovna, acolo, unde, după prezentarea la AȘM a dării de seamă pentru anul 2012 despre lucrul științific îndeplinit, revenea grăbit prorectorul Vladimir Axionov, acolo, unde nu va mai reveni, dar de unde nu va mai pleca nicicând memoria lui înseninătoare. Ceea ce nu înseamnă că s-a curmat și creșterea noastră profesională, din contra, Profesorul nostru continuă să ne conducă prin operele sale (în baza lor urmărim elanul lui profesional și conceptual de o consecvență unică! Ponderea reală a cercetărilor lui științifice, valoarea lor pentru muzicologie, atât națională, cât și internațională, necesită un articol aparte în baza studierii meticuloase a acestei materii realmente imense).

Suntem mândri și fericiți să purtăm răspundere pentru munca noastră față de memoria lui luminată. Nu deplângem plecarea lui subită, ci ne bucurăm că l-am cunoscut și am fost onorați de atenția și grija lui, de munca lui în a ne forma. Fără persoane de tipul Profesorului și Instruitorului nostru, muzicologia ca și știință elevată din Moldova ar fi dispărut înainte de a se înfîrpa.

DESPRE ABILITĂȚILE SOCIALE ȘI CALITĂȚILE ORGANIZATORICE ALE DLUI VLADIMIR AXIONOV

VLADIMIR AXIONOV'S SOCIAL ABILITIES AND ORGANIZATION QUALITIES

ALA STARȚEV

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

În prezentele teze mi-am propus să evidențiez abilitățile sociale și calitățile organizatorice ale lui Vladimir Axionov, pedagog de o înaltă anvergură profesională.

Cuvinte-cheie: *autoritate personală, sobrietate, camaradiere, eficiență de lucru, calitate, exigență*

The purpose of the present theses was to bring out the social abilities and organization qualities of Vladimir Axionov, an educator of high professional scope.

Keywords: *personal authority, sobriety, companionship, work efficiency, exigency*

Activând împreună, pe parcursul unui deceniu și jumătate, în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mi-am propus să menționez abilitățile sociale și calitățile organizatorice ale prorectorului activitate didactică Vladimir Axionov, profesor universitar, doctor habilitat în studiul artelor:

- comunicativ, cu un limbaj clar, convingător;
- *autoritate personală*, dublată de cordialitate;
- știa să asculte și să pătrundă sensul lucrurilor;
- să aducă argumentele necesare în discuții;

- avea o atitudine constantă și o rigoare bine temperată nu numai față de discipoli, dar și față de membrii colectivului nostru;
- găsea proporția justă între *sobrietate* și *camaradiere*.

Vladimir Axionov a ocupat un post de maximă responsabilitate în AMTAP, colaborând cu diverse individualități, caractere, temperamente, unde adesea prevalau emoțiile. Domnia sa, fiind înzestrat cu deosebite calități organizatorice:

- știa să echilibreze mersul lucrurilor, procesul de activitate la catedre, facultăți, diverse subdiviziuni din cadrul Academiei;
- cerea să se facă totul la timp, era *exigent*, urmărea să fie întotdeauna *calitate*;
- cunoștea profund lucrul administrativ;
- știa să aleagă prioritățile, atenționându-ne la ce e nevoie de atras atenția și cum mai *eficient de lucrat* cu tot felul de scrisori, acte etc;
- știa să prezinte și să susțină colectivul Academiei noastre la diverse ședințe de înalt nivel.

Persoană cu o mare putere de muncă, V. Axionov avea capacitatea de a analiza și de a sintetiza, fiind la curent cu activitățile subdiviziunilor. Prezența spiritului, intuiției îl ajuta în rezolvarea situațiilor dificile și neprevăzute.

Pe lângă dragostea pentru materia pe care o predă, V. Axionov avea un orizont de cunoaștere ce depășea cu mult hotarele specialității sale. Pe drept cuvânt, îl putem considera pedagog de o «autentică croială universitară». Avem de urmat un model, de cum trebuie să fie un adevărat pedagog, un sensibil coordonator, un bun administrator.

ÎN SEMN DE OMAGIU PROFESORULUI VLADIMIR AXIONOV AS A SIGN OF GRATITUDE TO THE TEACHER VLADIMIR AXIONOV

PARASCOVIA ROTARU,
cercetător științific superior, doctor în studiul artelor,
Institutul Patrimoniul Cultural al Academiei de Științe din Republica Moldova

Articolul este dedicat fostului meu profesor, conducător al tezei de doctor, Vladimir Axionov. A fost și rămâne a fi cea mai reprezentativă personalitate a muzicologiei și a culturii muzicale naționale, care în numeroasele sale studii a promovat, neîncetat, creația muzicală autohtonă, demonstrând valoarea spirituală și nivelul artistic al acesteia.

Cuvinte-cheie: *profesor, savant, personalitate unică, muzicologie, creație muzicală, vocație pentru știință și predare, patrimoniu național, valori spirituale.*

This article is dedicated to my former lecturer, scientific supervisor of my Doctor's Degree Thesis — Vladimir Axionov. He was and still is the most dignified personality of national musicology and musical culture, who, in his numerous studies, had continuously promoted native music creation, showing its spiritual value and level of artistic excellence.

Keywords: *lecturer, scientist, exceptional personality, musicology, music creation, a calling for science/vocation for teaching, national heritage, spiritual values.*

Încercând să scriu aceste rânduri, am simțit, pentru prima dată, un sentiment de părere de rău că nu sunt poet sau scriitor, să pot, ca și ei, aduna cele mai frumoase și mai alese cuvinte, să le îmbin, ca și ei, cât mai armonios, și să le aduc în semn profundă

recunoștință și mulțumire celui care a fost profesorul și îndrumătorul meu în arta sunetelor, celui datorită căruia am ajuns unde am ajuns.

Îmi amintesc foarte bine venirea lui Vladimir Axionov la Institutul de Arte *Gavriil Musicescu* din Chișinău, unde prin anii 1976–1977 îmi făceam și eu studiile. Un lector energetic, bine instruit, cultivat, Vladimir Axionov a devenit profesorul fără pereche la obiectul *Istoria muzicii universale*. Ba mai mult, spiritul științific pronunțat și vocația deosebită pentru profesia sa, atât pentru știință, cât și pentru predare, l-au transformat pe Vladimir Axionov în animatorul vieții cultural-muzicale de la noi, tot el devenind piatra de temelie pentru muzicologia națională ca știință.

Din acel moment Vladimir Axionov a trăit cu toată dăruirea în această atmosferă și-mi dau bine seama că orice încercare de-a-l privi într-o alta, rămâne fără succes. Vladimir Axionov și-a îndeplinit destinul hotărât de Dumnezeu, pășind cu toată dăruirea spre împlinire. Forța interioară vulcanică, interesul mereu constant în activitățile sale, ghidate de harul primit de la naștere i-au asigurat ilustrului savant un loc aparte în istoria spiritualității poporului nostru.

Numeroasele sale studii care cuprind o arie tematică variată prin abordarea diverselor aspecte din domeniul muzicii naționale și internaționale, ne conving de greutatea științifică și valoarea culturală a cercetărilor sale, de faptul că Vladimir Axionov a fost un reprezentant strălucit al științei muzicale. O simplă enunțare a numelui său întărește afirmația că a fost și va rămâne o ființă singulară a muzicologiei naționale. De pe această treaptă înaltă Vladimir Axionov a demonstrat tuturor că muzica acestui plai mioritic deține patrimoniu incontestabil care trebuie să intre în circuitul valorilor naționale și internaționale.

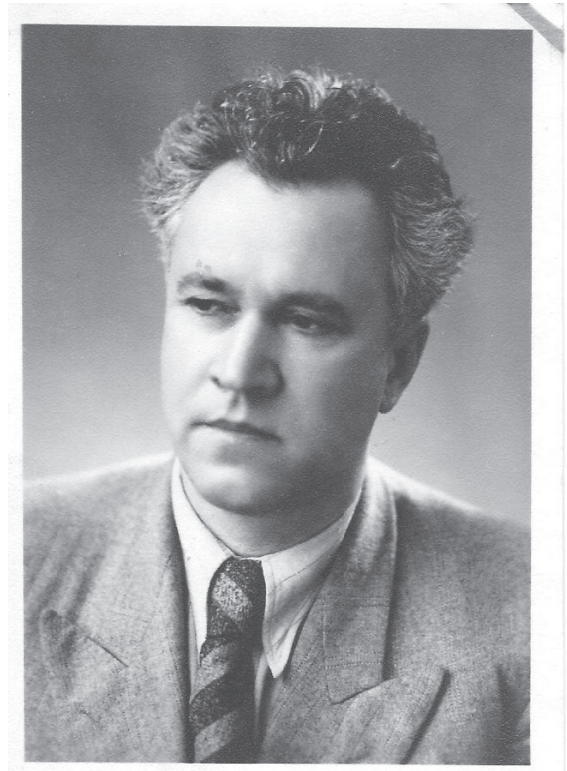
Cunoștințele profunde pe care le acumulase la una dintre cele mai renumite instituții muzicale din Europa, la Conservatorul *P. Ceaikovski* din Moscova, Rusia, talentul și felul de a munci cu toată abnegația i-ar fi permis să profeseze în orice instituție muzicală din lume. N-a făcut-o, însă. Modest din fire, a preferat să rămână la baștină, în Moldova. Născându-se într-o familie cu vechi tradiții culturale, Vladimir Axionov a preferat să devină un fidel continuator al acestora, ceea ce a și făcut într-un mod, cu totul, admirabil.

Un crâmpei din viața lui m-a surprins enorm și atunci mi-am dat seama că într-adevăr, Vladimir Axionov a fost un om deosebit de toți cei care-l înconjurau. Indiferent de toate grijile și responsabilitățile pe care le purta pe umerii săi, el n-a scăpat din vedere lucrul cel mai de preț din viața unui muritor — de a se îngriji și de sufletul său. S-a pregătit cu toată seriozitatea, a citit suficientă literatură din domeniul respectiv și la o vârstă onorabilă, a primit taina Botezului, taină care, conform învățăturii patristice, este calea directă spre mântuire, spre viața veșnică, spre nemurire. Vladimir Axionov a ales această cale. Și în acest caz, parcă simplu și pe înțelesul tuturor, el a rămas să fie un model, precum și un exemplu vorbitor de slujire și devotament pentru tot ce înseamnă neam, țară, valori spirituale.

Cu toții avem datoria de a cunoaște viața acestei personalități unice, fără egal, în deosebi cei care nu l-au cunoscut, căci Vladimir Axionov a fost și va rămâne, în istoria culturii neamului, o binecuvântare dumnezeiască.



Mama Lidia Axionova (Iacovleva)
(1916–1986)



Tata Veaceslav Axionov
(1900–1992)

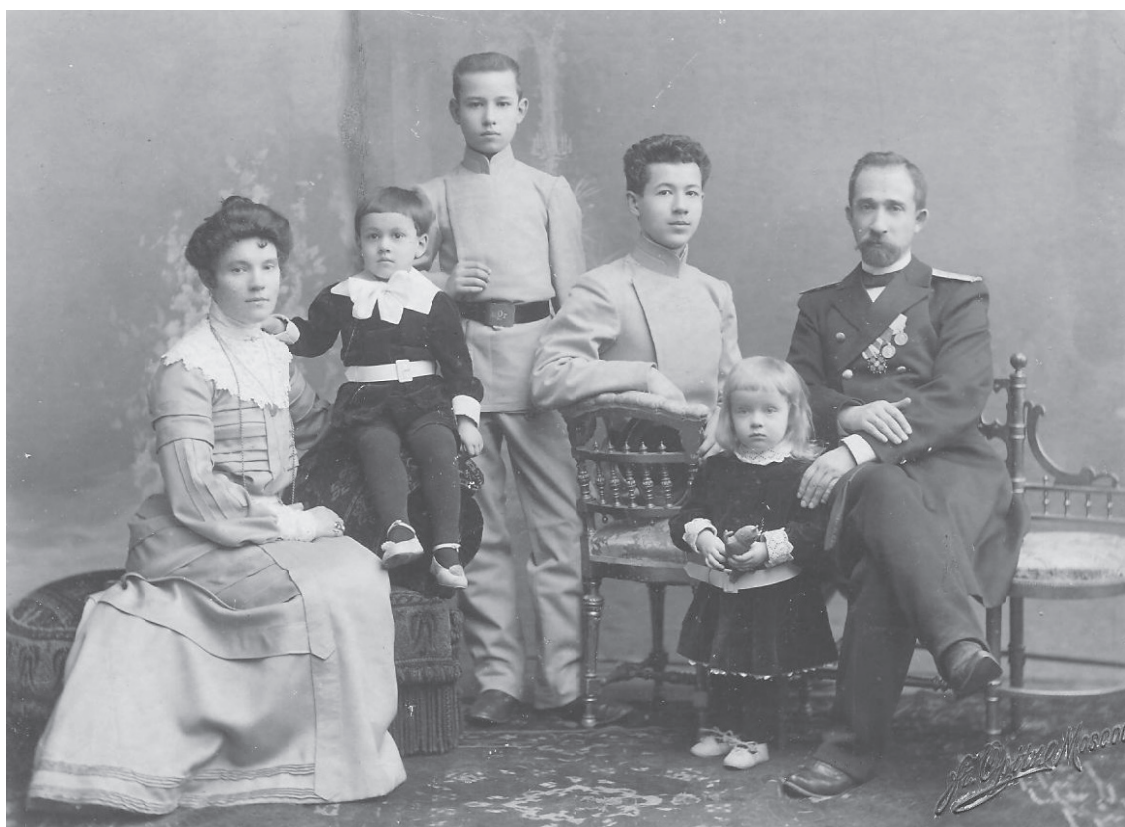
Părinții mamei



Ecaterina Iacovlev
(1884–?)



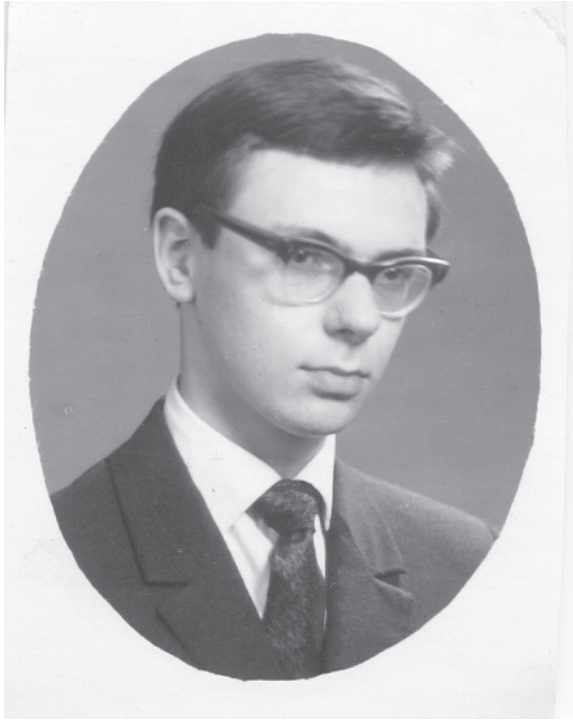
Alexandru Iacovlev
(1881–1969)



Familia tatălui: mama, tata, Veaceslav (al doilea din stângă), frații (1904)



Împreună cu părinții (1960)



Elev al Liceului-Internat Republican *E. Coca*



Tatiana Voițehovschi
(1915–1976)

Clasa prof. Tatiana
Voițehovschi

Din stângă la dreaptă,
rândul 1: Raimonda Șeinfeld,
Ana Strezev, Emanuil Zelțer;
rândul 2: Kira Kavun, Tatiana
Voițehovschi;
rândul 3: Vladimir Axionov,
Marc Zelțer, Tatiana
Tarasenco, Ilia Șramco

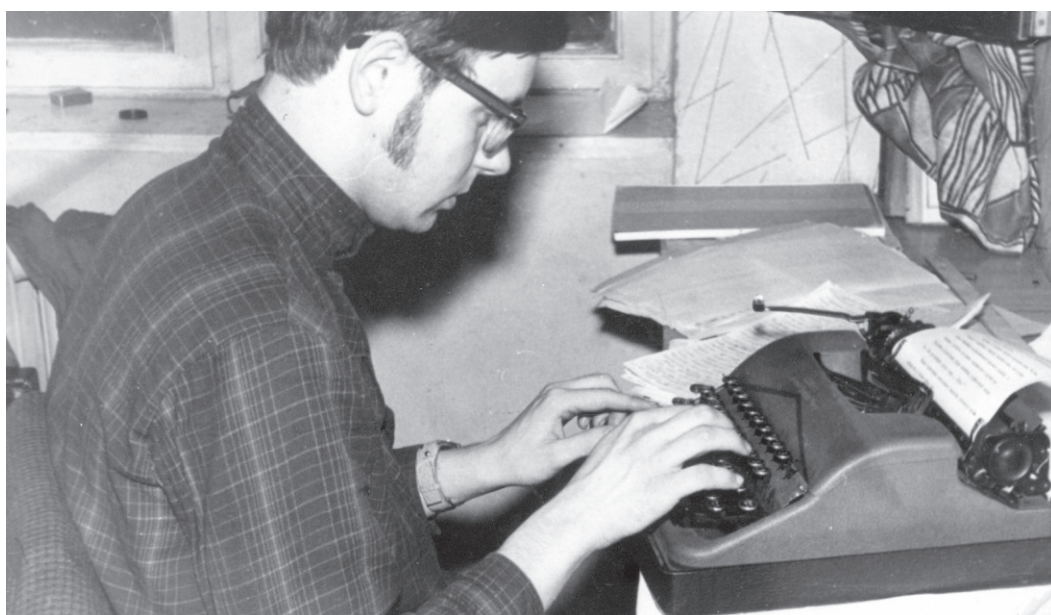




Nadejda Nikolaeva
(1922–1988)



Student al Conservatorului
P. I. Ceaikovski din Moscova



În procesul de pregătire a tezei de licență



Ceremonia de căsătorie: Maria Krîsteva, Mito Protici, Tamara Ovseannikova, Nina Goncearova (Gukova), Svetlana Țircunova, Vladimir Axionov, Oleg, Fedorkov, Alla Ablaberdîeva, Alexandr Bevz



Tânărul profesor al Conservatorului din Chișinău



La ședința catedrei *Istoria muzicii*: Eleonora Abramova, Lilia Burdian, Elena Mironenco, Tudor Chiriac, Eleonora Florea, Vladimir Axionov



La "subotnic": Vladimir Axionov, Gheorghe Mustea



La ședința Consiliului specializat:
Victor Ghilaș, Victoria Melnic, Vladimir Axionov



La Uniunea Compozitorilor și muzicologilor



După susținerea tezelor de licență



După un concert cu participarea nepotului Vladimir Axionov

Călătorii



La București



La Viena



Tel-Aviv: Margareta Belâh, Vladimir Axionov, Nisan Şehtman



În Bulgaria cu corul *Renaissance*

Împreună cu soția Svetlana Țircunova





Aniversarea a 60 de ani



Vladimir Axionov



Șarjă de Glebus Sainciuc