

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

ISSN 2345–1408

Categoria C

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

(ÎN BAZA MATERIALELOR ȘTIINȚIFICE DIN CADRUL PROIECTELOR
*REGISTRUL ADNOTAT AL CREAȚILOR MUZICALE DIN REPUBLICA MOLDOVA – 2014 ȘI
PATRIMONIUL MUZICAL DIN REPUBLICA MOLDOVA (FOLCLOR ȘI CREAȚIA COMPOSITIVĂ):
ACTUALIZARE, SISTEMATIZARE, DIGITALIZARE) – 2015*

Nr. 2 (25), 2015



VALINEX SRL
Chișinău

Revista științifică, categoria C

COLEGIUL DE REDACȚIE:

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

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

Redactor responsabil Arta Muzicală: Irina CIOBANU-SUHOMLIN,
prof. univ., dr. în studiul artelor

MEMBRI: Viorel MUNTEANU, prof. univ., dr. (Iași, România)
Enio BARTOS, prof. univ., dr. (Iași, România)
Florin FAIFER, prof. univ., dr. (Iași, România)
Milos MISTRİK, dr. (Bratislava, Slovacia)
Miruna RUNCAN, prof. univ., dr. (Cluj-Napoca, România)
Elena CHIRCEV, conf. univ., dr. (Cluj-Napoca, România)
Veronica DEMENESCU, conf. univ., dr. (Timișoara, România)
Andrei MOSKWIN, conf. univ., dr.hab. (Varșovia, Polonia)
Viorica ADEROV, conf. univ., dr. în filosofie

Redactor: Eugenia BANARU, conf. univ.

Asistență bibliografică: Vasilisa NECHIFOREAC, Svetlana TEODOR

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

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

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

str. A. Mateevici, 111
Chișinău, MD 2004
www.amtap.md

ISSN 2345–1408

CUPRINS

Arta muzicală

*I. Creația muzicală din Republica Moldova: generalizări***ЕЛЕНА МИРОНЕНКО****ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА СИМФОНИИ И ПОНЯТИЯ СИМФОНИЗМ
НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВВ. И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В КОМПОЗИТОРСКОМ
ТВОРЧЕСТВЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА***ELENA MIRONENCO. TRANSFORMAREA GENULUI DE SIMFONIE ȘI A NOȚIUNII DE SIMFONISM
LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX-XXI ȘI REFLECTAREA ACESTEIA
ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA*THE TRANSFORMATION OF THE SYMPHONY GENRE AND OF THE CONCEPT
OF SYMPHONISM AT THE TURN OF THE 20TH-21ST CENTURY AND ITS REFLECTATION
IN COMPOSITIONAL CREATIVITY FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA 8**GHENADIE CIOBANU. ADNOTAREA DE AUTOR CA MANIFESTARE
A CONCEPTIEI CREATIVE A COMPOZITORULUI**AUTHOR'S ANNOTATIONS AS A MANIFESTATION
OF THE COMPOSER'S CREATIVE CONCEPTION*ГЕННАДИЙ ЧОБАНУ. АВТОРСКАЯ АННОТАЦИЯ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ
ТВОРЧЕСКОГО ЗАМЫСЛА КОМПОЗИТОРА* 17**ЛАРИСА БАЛАБАН****СОЧИНЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
В БИБЛИОТЕКЕ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА
НАЦИОНАЛЬНОЙ ФИЛАРМОНИИ ИМ. С. ЛУНКЕВИЧА***LARISA BALABAN. CREAȚIILE MUZICALE ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA
ÎN BIBLIOTECA ORCHESTREI SIMFONICE A FILARMONICII NAȚIONALE S. LUNCHEVICI*WORKS BY THE COMPOSERS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA FROM THE LIBRARY
OF THE SYMPHONY ORCHESTRA OF THE S. LUNCHEVICI NATIONAL PHILHARMONIC 23**HRISTINA BARBANOI****MUZICA RELIGIOASĂ BASARABEANĂ DE TRADIȚIE BIZANTINĂ
REFLECTATĂ ÎN MUZICOLOGIA AUTOHTONĂ**BESSARABIAN RELIGIOUS MUSIC OF BYZANTINE TRADITION
REFLECTED IN AUTOCHTHONOUS MUSICOLOGY*ХРИСТИНА БАРБАННОЙ. БЕССАРАБСКАЯ РЕЛИГИОЗНАЯ МУЗЫКА*

ВИЗАНТИЙСКОЙ ТРАДИЦИИ В ЗЕРКАЛЕ МОЛДАВСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ 29

*II. Operă***ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН****МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ МОНООПЕРЫ АТЕХ
Г. ЧОБАНУ И ЕЕ КОРРЕЛЯЦИЯ С ЛИТЕРАТУРНЫМ ПЕРВОИСТОЧНИКОМ***IRINA CIOBANU-SUHOMLIN. CONCEPȚIA MUZICAL-DRAMATURGICĂ
A MONOOPEREI АТЕХ DE GH. CIOBANU ÎN CORELARE CU SURSA LITERARĂ*MUSICAL-DRAMATURGICAL CONCEPT OF THE MONOOPERА АТЕХ BY GH. CIOBANU
IN CORRELATION WITH LITERARY SOURCE 37

III. Muzica simfonică**МАРГАРИТА БЕЛЫХ****КАМЕРНАЯ СИМФОНИЯ *LEGENDA BUCIUMULUI* В. ЧОЛАКА В КОНТЕКСТЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМА В МОЛДОВЕ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ**

MARGARITA BELĂH. SIMFONIA CAMERALĂ LEGENDA BUCIUMULUI DE V. CIOLAC ÎN CONTEXTUL FOLCLORISMULUI COMPONISTIC ÎN MOLDOVA LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX–XXI
 THE CHAMBER SYMPHONY *THE LEGEND OF THE BUCIUM* BY V. CIOLAC
 IN THE CONTEXT OF COMPOSITION FOLKLORISM IN MOLDOVA
 AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES..... 46

IV. Muzica concertantă**ГАЛИНА КОЧАРОВА****ОРГАННЫЙ КОНЦЕРТ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО: АВТОРСКИЙ ВЗГЛЯД ИЗ НАСТОЯЩЕГО В ПРОШЛОЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

GALINA COCEAROVA. CONCERTUL PENTRU ORGĂ DE DMITRI CHIȚENCO: PRIVIREA AUTORULUI DIN CONTEMPORANEITATE SPRE TRECUTUL CULTURII UNIVERSALE
THE ORGAN CONCERTO BY DMITRY KITSENKO: THE AUTHOR'S VIEW FROM THE PRESENT TO THE PAST OF UNIVERSAL CULTURE 53

V. Muzica de cameră**VICTORIA MELNIC, NATALIA CHICIUC****VECHI ȘI NOU ÎN SONATELE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE GHEORGHE NEAGA: REPERE COMPARATIVE**

OLD AND NEW IN GHEORGHE NEAGA'S VIOLIN AND PIANO SONATAS:
 COMPARATIVE REFERENCES
ВИКТОРИЯ МЕЛЬНИК, НАТАЛЬЯ КИЧУК. СТАРОЕ И НОВОЕ В СОНАТАХ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ГЕОГИЯ НЯГИ: ОРИЕНТИРЫ ДЛЯ СРАВНЕНИЯ 61

ИРИНА ПЛЕШКАН**ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО М. ФИШМАНА КАК ЗВУКОВОЙ ДОКУМЕНТ ЭПОХИ**

IRINA PLEȘCAN. TRIUL CU PIAN DE M. FISHMAN CA UN DOCUMENT SONOR AL EPOCII
THE PIANO TRIO BY M. FISHMAN AS A SOUND DOCUMENT OF ITS ERA 66

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА, АНАСТАСИЯ БУРУНОВА**ОСОБЕННОСТИ ФОРМЫ В СОНАТЕ C-MOLL ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО КОНСТАНТИНА РОМАНОВА**

SVETLANA ȚIRCUNOVA, ANASTASIA BURUNOVA. PARTICULARITĂȚILE FORMEI MUZICALE ÎN SONATA C-MOLL PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE CONSTANTIN ROMANOV
 COMPOSITION PECULIARITIES IN THE *SONATA C-MOLL* FOR VIOLIN AND PIANO
 BY KONSTANTIN ROMANOV 76

SERGHEI MUȘAT, NATALIA CHICIUC**CREAȚIILE PENTRU CLARINET ȘI ACOMPANIAMENT ÎN REPERTORIUL COMPONISTIC AL MAESTRULUI OLEG NEGRUȚA**

WORKS FOR CLARINET AND ACCOMPANIMENT IN
 OLEG NEGRUȚA'S COMPOSITION REPERTOIRE
СЕРГЕЙ МУШАТ, НАТАЛЬЯ КИЧУК. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ КЛАРНЕТА С АККОМПАНИМЕНТОМ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА ОЛЕГА НЕГРУЦЫ 84

VI. Muzica pentru pian**TAMARA MELNIK****IZ ISTORIEI FORTEPIANNOGHI OBRAZOVANIJA V BESSARABII
1900–1930-X GODOV.: MUZYKALNOJE UЧИЛИЩЕ ПРИ КИШИНЕВСКОМ
ОТДЕЛЕНИИ ИРМО**

*TAMARA MELNIC. PAGINI DIN ISTORIA ÎNVĂȚĂMÎNTULUI PIANISTIC BASARABEAN
DIN ANII 1900–1930: ACTIVITATEA COLEGIULUI DE MUZICĂ AL S.M.I.R. DIN CHIȘINĂU
FROM THE HISTORY OF PIANO EDUCATION IN BESSARABIA OF THE 1900–1930s:
THE MUSIC COLLEGE AT THE CHISINAU BRANCH OF THE I.R.M.S.89*

INNA HATIPOVA**PROBLEMELE PERIODIZĂRII ISTORICE A
MUZICII PENTRU PIAN DIN REPUBLICA MOLDOVA**

THE PROBLEMS OF HISTORICAL PERIODIZATION
OF PIANO MUSIC FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

*ИННА ХАТИПОВА. ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРИОДИЗАЦИИ
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА98*

MARINA MAMALAGA, SVETLANA CIRCUNOVA**КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО КИШИНЕВСКОЙ
ФИЛАРМОНИЧЕСКОЙ ПУБЛИКЕ Г. ЧОБАНУ (ЧАСТЬ II)**

*MARINA MAMALAGA, SVETLANA CIRCUNOVA. PARTICULARITĂȚILE
COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE LUCRĂRII PENTRU DOUĂ PIANE
PUBLICULUI FILARMONIC CHIȘINĂULIAN DE GHENADIE CIOBANU (PARTEA II)
COMPOZITIONAL AND DRAMATURGYCAL FEATURES OF THE PIECE FOR TWO PIANOS
TO THE PHILHARMONIC PUBLIC OF CHISINAU BY GHENADIE CIOBANU (PART II)102*

ELENA GUPALOVA**LUCRĂRILE PENTRU PIAN ÎN CONTEXTUL CREAȚIEI COMPONISTICE
DE OLEG NEGRUȚA**

WORKS FOR PIANO IN THE CONTEXT OF OLEG NEGRUTA'S COMPOSITION ACTIVITY

*ЕЛЕНА ГУПАЛОВА. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В КОНТЕКСТЕ
КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА ОЛЕГА НЕГРУЦЫ108*

VII. Muzica corală**ECATERINA GÎRBU****SALVE REGINA DE V. CIOLAC — UN EXEMPLU CONTEMPORAN
DE ANTIFON MARIANIC**

SALVE REGINA BY V. CIOLAC — A CONTEMPORARY EXAMPLE OF THE MARIAN ANTIPHON

*ЕКАТЕРИНА ГЫРБУ. SALVE REGINA В. ЧОЛАКА КАК СОВРЕМЕННЫЙ ОБРАЗЕЦ
МАРИАНСКОГО АНТИФОНА114*

TATIANA DANIȚĂ**MADRIGALUL LUMINEZE STELELE DE GHEORGHE MUSTEA:
PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI ASPECTE DE INTERPRETARE CORALĂ**

THE MADRIGAL *LET THE STARS SHINE* BY GHEORGHE MUSTEA: COMPOZITIONAL
PARTICULARITIES AND ASPECTS OF CHOIR INTERPRETATION

*ТАТЬЯНА ДАНИЦА. МАДРИГАЛ LUMINEZE STELELE ГЕОРГИЯ МУСТИ:
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ122*

АННА ШИМБАРЁВА**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ И ДЕТСКОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В БЕССАРАБИИ (НАЧАЛО XIX ВЕКА – 40-Е ГОДЫ XX ВЕКА)**

ANA ȘIMBĂRIOV. UNELE ASPECTE ALE DEZVOLTĂRII EDUCAȚIEI MUZICALE ȘI ARTEI INTERPRETATIVE CORALE A COLECTIVELOR DE COPII ÎN BASARABIA (ÎNCEPUTUL SEC. XIX – ANII 40 AI SEC. XX)

SOME ASPECTS OF MUSICAL EDUCATION AND CHILDREN'S CHORAL PERFORMANCE

IN BESSARABIA (THE BEGINNING OF THE 19TH CENTURY – THE 40s OF THE 20TH CENTURY)..... 127

НАДЕЖДА КУЗНЕЦОВА**ИСТОРИЧЕСКАЯ ХРОНОЛОГИЯ КАНТАТ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: 1950-е годы**

NADEJDA KUZNEȚOVA. CRONOLOGIA ISTORICĂ A CANTATELOR ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA: ANII 1950

HISTORICAL CHRONOLOGY OF THE CANTATAS IN THE WORKS

BY THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA: THE 1950s 132

VIII. Folclorul muzical național, sursă de inspirație pentru creația compozitorilor din Republica Moldova

ELENA TONU**PARTICULARITĂȚILE RITMICE ALE CÂNTECULUI DE LEAGĂN DIN SPAȚIUL FOLCLORIC AL REPUBLICII MOLDOVA**

RHYTHMIC PARTICULARITIES OF LULLABY FROM THE FOLK AREA OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ЕЛЕНА ТОНУ. РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОЛЫБЕЛЬНЫХ ПЕСЕН

ИЗ ФОЛЬКЛОРНОГО АРЕАЛА РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА..... 144

IX. Cultura muzicală din Republica Moldova

SVETLANA BADRAJAN**PEISAJE MUZICALE ÎN VIAȚA CULTURALĂ A CHIȘINĂULUI LA ÎNCEPUT DE SECOL XXI (PRELIMINARII LA STUDIU DE CAZ)**

MUSICAL LANDSCAPE IN THE CULTURAL LIFE OF CHISINAU AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY (PRELIMINARY TO A CASE STUDY)

СВЕТЛАНА БАДРАЖАН. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПЕЙЗАЖИ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ КИШИНЕВА НАЧАЛА XXI ВЕКА

(ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ТЕМАТИЧЕСКОМУ ИССЛЕДОВАНИЮ)..... 151

ЛЮДМИЛА РЯБОШАПКА**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДИНАСТИИ. ПИАНИСТ МАРК ЗЕЛЬЦЕР**

LIUDMILA REBOȘAPCA. DINASTII MUZICALE. PIANISTUL MARK ZELȚER

MUSICAL DYNASTIES. THE PIANIST MARK ZELTSER 155

ТАТЬЯНА МУЗЫКА**АННА СТРЕЗЕВА: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ**

TATIANA MUZĂCA. ANA STREZEV: SCHIȚE DE PORTRET

ANNA STREZEVA: BIOGRAPHICAL SKETCH 163

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ

ПАМЯТЬ О МАРИИ ЧЕБОТАРИ НА ЕЁ РОДИНЕ

SERGHEI PILIPEȚCHI. MEMORIA DESPRE MARIA SEBOTARI ÎN PATRIA SA

THE MEMORY OF MARIA SEBOTARI IN HER HOMELAND166

X. Paralele muzicale

ОЛЬГА СИНЕЛЬНИКОВА

ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ

В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ ВИКТОРА ШЕРГОВА *ТЯЖИНСКАЯ ТЕТРАДЬ*

OLGA SINELNIKOVA. FOLCLORUL MUSICAL DIN REGIUNEA KEMEROVO ÎN CICLUL

SAETUL DIN TYAZHINSKI PENTRU PIAN DE VICTOR SCHERGOV

FOLKLORE SONGS OF THE KEMEROVO REGION IN

VICTOR SCHERGOV'S PIANO CYCLE *THE TYAZHINSKI NOTEBOOK*.....171

ОЛЬГА МУРАВСКАЯ

ФОРТЕПИАННОЕ НАСЛЕДИЕ В. РЕБИКОВА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ

РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

OLGA MURAVSKAYA. MOȘTENIREA PIANISTICĂ A LUI V. REBIKOV ÎN CONTEXTUL

TRADIȚIILOR CULTURII MUZICALE RUSE DE LA ÎNCEPUTUL SEC. XX

V. REBIKOV'S PIANO HERITAGE IN THE CONTEXT OF THE TRADITIONS

OF THE RUSSIAN MUSICAL CULTURE OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY179

Arta muzicală

I. Creația muzicală din Republica Moldova: generalizări

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА СИМФОНИИ И ПОНЯТИЯ СИМФОНИЗМ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВВ. И ЕЁ ОТРАЖЕНИЕ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

TRANSFORMAREA GENULUI DE SIMFONIE ȘI A NOȚIUNII DE SIMFONISM LA CONFLUENȚA
SECOLELOR XX–XXI ȘI REFLECTAREA ACESTEIA
ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE TRANSFORMATION OF THE SYMPHONY GENRE AND OF THE CONCEPT OF SYMPHONISM
AT THE TURN OF THE 20th – 21st CENTURIES AND ITS REFLECTION
IN COMPOSITIONAL CREATIVITY FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,

профессор, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье впервые акцентируется теоретическая проблема трансформации понятий симфония и симфонизм на современном этапе, основу которой составляет процесс изменений от классической диалоговой модели Человек и Мир до аклассической модели, связанной с новым типом рефлекторного композиторского мышления, а также с добавлением новых содержательных объектов трансцендентного и сакрального начал. Главный теоретический тезис подтверждается примерами из симфонических сочинений В. Загорского, Г. Няги, П. Ривилиса, Т. Кирияка, Г. Чобану.

Ключевые слова: трансформация, симфонизм, симфония, инвариант жанра, сонатно-симфонический цикл, композиторское мышление, диалоговая модель

În articolul de față pentru prima dată se pune accent pe problema teoretică de transformare a noțiunilor simfonie și simfonism la etapa actuală, având ca temelie procesul de tranziție de la modelul dialogului clasic Omul și Lumea, la cel modern, legat de noul tip, reflexiv, al gândirii componistice, precum și la noi obiecte ideatice ce conțin elemente transcendent și sacrale. Ideea teoretică principală este argumentată prin exemple selectate din creațiile simfonice semnate de V. Zagorschi, Gh. Neaga, P. Rivilis, T. Chiriac, Gh. Ciobanu.

Cuvinte-cheie: transformare, simfonism, simfonie, invarianta genului, ciclul de sonată-simfonie, gândirea componistică, model de dialog

In this article the author for the first time emphasizes the theoretical problem of transforming the present concept of symphony and symphonism, at the basis of which is the transformation of the classic pattern of dialogue the Man and the World, to a modern one linked to the new, reflective type of composers' thinking, as well as new items that contain transcendent and sacred elements. The theoretical aspect is confirmed by selected examples of symphonic works signed by V. Zagorschi, Gh. Neaga, P. Rivilis, T. Chiriac and Gh. Ciobanu.

Keywords: transformation, symphonism, symphony, genre invariant, the sonata-symphony cycle composers' thinking, model of dialogue

Область симфонической музыки включает сочинения многих и разных жанровых разновидностей: увертюра, фантазия, рапсодия, поэма, сюита и др. Однако высшим достижением среди них — «царицей» симфонической музыки — по праву считается симфония, поскольку лишь в ней воплощается широкое панорамное видение мира изнутри самой музыки. Смысл самого понятия *симфония* на протяжении длительного исторического пути претерпел множество трансформаций. Для того чтобы понять сущность жанровых модификаций симфонии на рубеже XX–XXI веков, необходимо обратиться к этимологии данного понятия. Слово *симфония* (*simphonia*) — греческое, состоящее из двух частей: *sim-*

(со) и *phonia* (звучание). Это понятие «вошло в научный и разговорный лексикон с античных времён и естественным образом стало употребляться, — например, в философии, астрономии, арифметике, музыке, христианской религиозной практике. В семантической ауре слова *симфония* большую роль сыграли ещё два греческих по происхождению термина — *гармония* и *космос*», — отмечает Т. Щербо [1, с. 159]. Таким образом, данное понятие тогда не было связано только с искусством и тем более не обозначало музыкальный жанр.

В композиторской практике термин *симфония* устойчиво закрепляется к концу XVI века, сначала в *Концертах для 6–16 голосов* (1587) и *Священных симфониях* (1597) Дж. Габриели, затем в сочинениях Л. Виадана, Г. Шютца, М. Преториуса. В эпоху барокко название *симфония* было связано с жанровой неопределённостью: под наименованием *симфония* может оказаться мотет, псалом, канцона, концерт, диалог и пр., что отвечало идее «смешанного стиля» (определение М. Лобановой) — одной из ведущих в эстетике барокко. Со второй половины XVII в. понятие *симфония* утверждает себя как элемент многоголосной инструментальной музыки и постоянно закрепляет за собой чисто инструментальную сферу. В XVIII в. *симфония* становится ведущим жанром циклической инструментальной музыки. Философского обобщения жизненных процессов жанр *симфонии* достиг, как известно, в творчестве венских классиков, у которых сформировался четырёхчастный сонатно-симфонический цикл — «семантический инвариант» жанра. По определению М. Арановского, в нём откристаллизовались «четыре сущностные стороны Человека: действия (*Homo agens*), медитации (*Homo sapiens*), чувственно-непосредственного постижения мира (*Homo ludens*) и сопричастности к жизни социальной сферы (*Homo communicus*)» [2, с. 264].

В развитии жанра симфонии период от венских классиков до XX в. исследователи считают эпохой стабилизации, на протяжении которой сохранялся семантический инвариант жанра. Именно с ним связано рождение понятия *симфонизм*, обобщающего суть процессуального композиторского мышления. Теоретическую базу понятия *симфонизм* впервые попытался сформулировать Б. Асафьев, который отметил, что с *симфонизмом* связана «одна из труднейших проблем философии музыки» [3, с. 237]. В статье *К вопросу о симфонизме* исследователь К. Зенкин пишет: «В сущности, симфонизм начался вместе с эпохой классической симфонии и сонатного *allegro* — формы, насыщенной ходами и разработочным развитием, идеально приспособленной для качественного преобразования и взаимодействия музыкальных мыслей, что, в свою очередь, явилось последним шагом на пути обретения музыкой подлинной автономии и самодостаточности чисто музыкальных концепций, создающих «картину мира» *изнутри* интонационного процесса» [4, с. 19]. Подытожив весь спектр высказываний Б. Асафьева, К. Зенкин заключает: «Симфонизм — мышление музыкой (как «непрерывность музыкального сознания»), осуществляющееся изнутри самой же музыки, а не при её помощи» [там же, с. 20].

В XX веке начался процесс *дестабилизации* жанра симфонии — период кардинальной ломки художественного, в том числе, композиторского мышления, который привёл к ситуации, когда семантический инвариант «сохраняется полностью или частично, но типовая структура цикла, которая обеспечивала его воспроизводство в каждом произведении, сильно модифицируется или даже исчезает совсем. Возникает *сложная диалектика их исторически подвижных отношений* (структуры и семантики жанра) <...> Цели, которые раньше

добивались с помощью сонатной формы, могут достигаться с помощью других функциональных эквивалентов <...> Они могут быть разными, но должны моделировать музыкальными средствами явление *процесса*» [2, с. 265]. Под процессом имеется в виду не любой процесс, а тот, который составляет суть *симфонизма*, т.е. *процесс изменений*, модулирующий при помощи интонационно-тематического сюжета, *ситуация действия*. «Понятие *симфонического процесса* фиксирует движение жанра и интегрирует в себе типологические и стилевые, родовые и видовые процессы, преемственные и прочие связи», — пишет Е. Зинькевич [5, с. 3].

М. Арановский, исследовавший жанр симфонии в советской музыке до 1975 года, подразделяет её многочисленные структурные варианты, сложившиеся в 60-х – первой половине 70-х годов на: 1) канонические, 2) содержащие «обновление в рамках канона» и 3) поиск альтернативы канону. Но при всех структурных модификациях семантическое ядро симфонизма (его глубинная структура) сохраняется, хотя и в редуцированном виде: «из всех параметров человеческой сущности главное значение приобретают два — *действие* и *медитация* [15, с. 38], «а две другие, связанные с «досугами человека» и его коллективным бытием, становятся факультативными» [2, с. 266].

Акцентирование двух сторон в концепции Человека (деятельной и рефлексивно-медитативной) отличает симфоническое творчество Онеггера, Бартока, Шостаковича. В общеевропейском масштабе симфонии великого Д. Шостаковича зрелого и позднего периодов принято считать «часом X», условной демаркационной линией между прошлым и современным симфонизмом: с одной стороны, они завершают собой этап широко понимаемого классического искусства, а с другой — обозначили дальнейшие пути *аклассического искусства*. «Подобно Бетховену и Малеру, Шостакович сыграл роль *симфонического эталона* своей эпохи. Ему можно было следовать или отвергать его; игнорировать этот ориентир было невозможно. Олицетворение симфонической традиции для композиторов следующего поколения, творчество Шостаковича стало образцом для подражания или отправной точкой поиска» [6, с. 234].

Дальнейшая композиторская практика сочинения симфоний в период 80–90-х годов и начала XXI в. стимулировала теоретическую мысль к новым обобщениям, касающимся и понятия *симфония*, и понятия *симфонизм*. В центре *симфонизма*, как сферы музыкально-философского человековедения, на первом месте всегда стоял Человек и Мир, образуя *диалогему* субъект-объектных отношений. Мощные социальные потрясения на рубеже тысячелетий привели к глубинным и радикальным изменениям музыкально-культурной парадигмы и художественной картины мира, а вместе с ней и самого Человека. С 80-х гг. XX в. складывается новая концепция Человека — Человека рефлексирующего, с другой моделью философствования. Рефлексия становится одной из важнейших доминант современности. Каким образом это отразилось на жанре симфонии? «За всю свою трёхвековую историю симфония впервые столкнулась с новой, супердиссонантной для себя сферой — препарированной работой музыкального сознания, с дегуманизированной реальностью в целом.... Поэтому в инструментальных опусах конца столетия мы, практически, уже не встретим ни былого, чётко сбалансированного в своих исходной и итоговой точках действия, ни хорошо знакомого всем со времён Бетховена симфонического *героя*, ищущего и познающего, физические и духовные усилия которого всегда согласованы с собственным разумом», — пишет Г. Демешко [7, с. 47].

Таким образом, конструирование бинарной системы Человек и Мир, воплощающей диалогему классического симфонизма, поглощается акцентом на медитативно-рефлективной сущностью героя. Иными словами, рефлективное мышление вбирает в себя ипостась действия, событийности. В семантическом ядре современного симфонизма, редуцированного до двух человеческих ипостасей — действия и медитации, бинарная система не исчезает, а трансформируется. Теперь диалогема человеческой сущности возникает в поисках взаимодействия *рационального* и *иррационального* сознания. А. Соколов определяет подобный тип взаимодействия, как *рефлекторное мышление*. Особенности рефлекторного мышления конкретизирует Г. Демешко: «При этом на смену исчерпавшей себя модели *человек в мире*, человек как *субъект жизни*, приходит иная: *сознание в бытии*, человек как *субъект культуры*, *акцентирующий личностную, индивидуальную ипостась миропонимания*» [там же, с. 53].

Осталось ли место в новой концепции симфонизма для продолжения традиции сонатно-циклического мышления, т.е. сохранились ли в современном инструментализме закономерности сонатно-симфонического цикла? На первый взгляд, кажется, что не сохранились. «Действительно, как стандартные схемы новоевропейских ценностей они уходят в прошлое. Но фундаментальными становятся, скорее, былые предписания сонаты-цикла, оставляющие за собой шлейф высшего, не сводимого к «букве» смысла. Он определяется широко развёрнутым пространством человеческой «Психеи», самой традицией музыкального мышления, основанной на многопланово артикулируемой модели рефлективной деятельности человека. Не боясь тавтологии, можно сказать, что главный объект художественной рефлексии в пределах этой ветви инструментализма — *человек рефлексирующий*» [там же, с. 54]. Иными словами, изменилась не диалогема *действие — созерцание*, а её *конфигурация*, сместившаяся на ценностно-смысловой уровень произведения, который аккумулируется в мыслительной деятельности нового рефлексирующего человека.

Мышление человека о мире в рамках изменившейся диалогемы находит своё адекватное воплощение в новых образцах инструментализма, которые представляют *аклассический вектор новой диалоговой модели*. Вершинами в русле аклассической ветви симфонизма в последние десятилетия XX века явились симфонии А. Шнитке, Г. Канчели, Б. Тищенко, В. Сильвестрова, А. Пярта, А. Тертеряна, получившие всемирную известность.

Для более полного представления об изменении понятия *симфонизм* на современном этапе, следует обозначить ещё один теоретический аспект, что позволяет внести определённые коррективы в развитие аклассического вектора инструментализма. До сих пор речь шла о воплощении композиторами художественной картины мира, в основе которой лежит диалогема Человек и Мир (субъект и объект), т.е. бинарный логосный принцип. Радикальные изменения в общей картине мира, возникновение новых теорий в естественнонаучной области, покорение космического пространства привели к кардинальному обновлению процессов, происходящих в музыкальном искусстве, в том числе, в новом инструментализме. Наиболее важным следствием таких изменений «оказывается осознание необходимости включения в структуру художественного сознания, помимо субъекта и объекта (как основных составляющих в парадигме прежней картины мира, в особенности в Новое время), также особого элемента, выполняющего специальную функцию по ту сторону собственно субъект-объектных отношений, который выступает в значении *запредельного, трансцендентного*

источника как одного, так и другого». [8, с. 230]. *Триадный* логосный принцип ещё более усложнил и обогатил рефлекторное композиторское мышление, сделав его многомерным. Это стало возможным благодаря открытиям нового звукового пространства, которое и вовсе вытеснило в аклассическом векторе инструментализма сонатно-циклический принцип мышления. «Главное в новейшей музыке, — пишет исследователь М. Просняков, — это сочинение не тем, фраз, предложений, периодов, а сочинение самих звуков или, точнее, *многопараметровых звуковых формаций*, т.е. *вибрационных звуковых структур* того или иного рода. <...> Главное теперь — *музыкальное событие*, которое имеет как конкретно-композиционное, так и метафизическое значение» [там же, с. 232].

Процесс многопараметрового мышления, составляющий базу современного понятия *симфонизм*, вышел за рамки собственно жанра симфонии, охватив собой и другие жанровые разновидности. Как заключает К. Зенкин, «слухи о смерти симфонии пока выглядят сильно преувеличенными... Данное качество всё шире распространяется за пределами исходной симфонической формы и всё чаще подвергается осмыслению в свете музыкальной философии (например, у Слонимского), а не теории жанров» [4, с. 35].

В свою очередь, собственно в сочинениях, обозначенных композиторами, как *симфония*, каждый раз реализуется индивидуальный проект или концепция *формосодержания*, затрудняющая классификационный принцип рассмотрения современных симфонических сочинений. При внешнем приближении к данному жанру продолжают сочиняться симфонии внепрограммные и программные, чисто инструментальные и вокально-инструментальные, моножанровые и гибридные (симфония-концерт, симфония-балет, симфоническая поэма и т.д.); для большого и для камерного состава оркестра; одночастные и многочастные; с сонатными и несонатными альтернативными принципами драматургии; моностилевые и плюрастилевые. Родовая типология не то, что не действует, но путём скрещений и внутренних модуляций теряет свою однозначность.

При всём типологическом, стилевом, композиционном, структурном разнообразии в развитии этого «полижанрового жанра», которое наблюдается в современной музыке, каждая национальная музыкальная культура отличается своей спецификой. Как пишет исследователь украинского симфонизма Е. Зинькевич, «каждая национальная культура имеет свои циклы развития, свою стадиальность, и один и тот же исторический период может быть представлен в разных республиках разностадиальными процессами. Такую стадиальную несинхронность наблюдаем, к примеру, в русском и украинском советском симфонизме. Если русский симфонизм переживал в 60-е годы пору активного *обновления, дестабилизации* жанра, то в украинском симфонизме, напротив, продолжалась стадия *стабилизации*: накопительный — без особых качественных скачков — процесс, в котором ярко выделялась лишь фигура Б. Лятошинского» [9, с. 8].

Мы не случайно остановились на различии в эволюции русского и украинского симфонизма, поскольку подобное же различие, только в ещё более обострённом виде, наблюдается и в развитии симфонизма Молдовы, генетически связанного как с русским, так и с украинским симфонизмом. В Молдове жанр симфонии родился ещё позже, чем в Украине, поэтому и период её «ученичества» — освоения канона — сдвинулся на более поздние сроки. Периодизация и стадиальность в развитии молдавского симфонизма подробно исследована и представлена в монографиях В. Аксёнова [10, 11]. Эволюцию молдавской симфонии он разделяет на два качественно различных периода: предысторию

жанра, когда сформировались предпосылки для рождения собственно симфонии, и период «освоения жанрового канона симфонии и его переосмысления». Водоразделом между периодами он закономерно считает годы Великой Отечественной Войны, которые «как бы разграничили период формирования предпосылок и основ симфонической традиции в Молдавии от нового периода, характеризующегося динамичным развитием жанров симфонической музыки и особым выделением среди них симфонии.

В эволюции симфонии после 1945 года можно вычленить качественно разные этапы: с середины 40-х до середины 50-х гг., обозначив этот этап условно как первое послевоенное десятилетие, или первый этап; со второй половины 50-х годов до конца 60-х — второй этап; 70-е – 80-е гг. — современный или третий этап» [10, с. 14].

Если первые два этапа в развитии молдавской симфонической музыки смело можно отнести к стадии ученичества, то третий этап 70–80-х гг. XX века следует квалифицировать как стадию продолжающегося ученичества и одновременно ускоренного обретения зрелости.

70–80-е годы можно назвать периодом расцвета профессионального композиторского творчества Молдовы, достигнутого в результате интенсивного впитывания новаций, как западноевропейской музыки, так и советской музыки. В эти десятилетия выдвинулись такие значительные композиторские фигуры, как Василий Загорский, Павел Ривилис, Злата Ткач, Тудор Кирияк, Георгий Мустя, Ион Маковой, Георгий Няга, сочинения которых исполнялись не только в Молдове, но и за её пределами, завоевав признание в общесоюзном пространстве и зарубежных странах. В творчестве названных композиторов, развивавшемся под общим знаком советской музыки, скрестились многие стилевые направления, среди которых полюсами притяжения стали неофольклоризм («новая фольклорная волна»), нередко в сочетании с постромантизмом, и неоклассицизм с преобладанием небарочных тенденций. В инструментальной музыке обозначились стремления к индивидуальному воплощению традиций классиков XX века — Стравинского, Бартока, Прокофьева, Шостаковича, Онеггера, Орфа, Энеску. Новые стилевые тенденции часто совмещались с «договариванием» традиций музыки Чайковского, Рахманинова.

Несмотря на неугасающую тягу молдавских композиторов к островыразительным миниатюрам на фольклорной и жанровой основе с программными заголовками, а также характерным для романтизма жанровым разновидностям поэмы, фантазии, рапсодии, увертюры, дивертисмента, в этот период родились и крупномасштабные симфонические произведения с активным процессом развития, в которых сохранялся семантический инвариант симфонизма. В каждом конкретном случае он представляет индивидуальный вариант обновления канона, когда аклассические тенденции касаются трансформации и гибридизации либо родовой типологии, либо жанро- и стилеобразующих параметров.

Например, *Симфония-балет по мотивам поэзии Ф. Гарсия Лорки* В. Загорского в рамках одночастной композиции представляет симбиоз типологий эпического, лирического и драматического симфонизма. Процессуальность развития в этом сочинении вобрала в себя все канонические ипостаси: действие, созерцание, игровые и танцевальные досуги и, наконец, сопричастность коллективной жизни. При этом обращает на себя внимание поиск аклассической внутренней структуры сочинения: при сохранении сонатной экспозиции и зеркальной репризы в итоге в нём возникает смешанная форма с чертами двойных вариаций, рондо и сюиты. Одночастная *Третья симфония* Г. Няги для большого оркестра тройного

состава (с четырьмя флейтами, расширенной группой ударных, арфой) воспринимается как симфония-поэма, в которой композитор по-своему претворил традиции монологического тематизма и злых скерцо Шостаковича. Преобладание медитативности, философской лирики приближают симфонию к новому для Молдовы рефлексивному композиторскому мышлению. Новая для Молдовы традиция обличительного симфонизма, также восходящая к гротескным «злым» страницам творчества Шостаковича, отчётливо проявилась в масштабной четырёхчастной *Седьмой симфонии* Валерия Полякова, заостряющей негативные стороны современной действительности — бездуховность, антигуманность, агрессивность.

Выдающиеся достижения в инструментальных жанрах (и не только в инструментальных) связаны с развитием неофольклорной тенденции, достигшей к концу 80-х гг. своей кульминации в творчестве целой плеяды композиторов как старшего, так и молодого поколения: З. Ткач, П. Ривилиса, В. Загорского, В. Ротару, Т. Кирияка, Г. Мусти, И. Маковея. В творчестве каждого из названных композиторов «новая фольклорная волна» отличается совершенно особым стилевым почерком, который определяется как характерными чертами индивидуального стиля, так и генезисом фольклорных источников. Кому-то оказались ближе способы обращения с фольклором Бартока, кому-то — Стравинского, а кое-кто воспринял общие творческие принципы советских композиторов неофольклорной ориентации, которые, в свою очередь, во многом сформировались под влиянием опять же Стравинского и Бартока.

Сочинения П. Ривилиса *Симфонические танцы*, *Унисоны*, *Бурдоны* не относятся к жанру собственно симфонии в классическом представлении, в них в современном контексте оживают старинные доклассические представления о симфонии как об ансамбле или *созвучии*, и о симфоничности как совместном ансамблевом музицировании. Данные произведения привлекают в первую очередь новизной конструктивной идеи. Фольклорные жанровые прототипы преобразуются в них в соответствии с разными конструктивными задачами.

Основные сочинения Т. Кирияка 70–80 гг. демонстрируют изобретательные формы синтеза принципов симфонизма и концертирования. Так, *Концертная симфония* для солирующей скрипки и симфонического оркестра (1975) даёт весомую заявку на концепционность мышления композитора. Динамическая процессуальность, логика целенаправленного развития — качества, характеризующие симфонизм, реализуются здесь через противопоставление повествовательно-эпического образа и образов действенных, по-своему дифференцированных: экспрессия, доходящая до драматизма в первой части; таинственная скерцозность, приводящая к иступлённой токкатности во второй, и стихия моторики в финале. При отсутствии сонатной формы концертирование, как принцип драматургии, а также тембровая персонификация солирующей скрипки и валторн приближают это сочинение к жанру концерта.

Во второй Концертной симфонии Т. Кирияка *Легенда жаворонка* для симфонического оркестра и рассказчика (1985), как уже упоминалось, смешаны жанровые принципы симфонии, поэмы, барочного концерта (с господством ансамблевого музицирования) с элементами литературно-музыкальной композиции.

Уже несколько этих выборочных показательных примеров подтверждают факт того, что молдавские композиторы ускоренными темпами вступили на путь стилевого и жанрового плюрализма, на котором скрестилось множество тенденций и направлений как диахронического, так и синхронического плана.

К концу 80-х гг. XX в. постепенное наращивание аклассических тенденций достигло кульминации в Симфонии *Под солнцем и звёздами* Г. Чобану и *Симфонии in D* Д. Киценко. 1991 год — «час X», обозначивший начало собственно *постсоветского переходного периода* как в музыкальной культуре Молдовы в целом, так и в развитии симфонических жанров. Всеобщая трансформация музыкальной инфраструктуры изменила ситуацию функционирования музыкальных жанров: традиционная концепция концертов сменилась международными фестивалями и конкурсами, что ускорило экспансию принципов авангардизма в творчестве композиторов среднего и молодого поколений. Параллельно в сочинениях композиторов преимущественно старшего поколения продолжался процесс «договаривания» традиций классицизма, романтизма, импрессионизма с приставками *пост-* и *нео-* с разными гранями синтеза стиливых направлений.

Разнообразные виды принимает гибридизация в смешанных жанрах. Ренессанс духовной музыки приводит к сакрализации не только хоровых, но и оркестровых сочинений. Трансформация тенденции неофольклоризма эволюционирует от вариантов «договаривания» традиции «новой фольклорной волны» к архетипическому композиторскому мышлению, позволяющему сохранять живительную национальную ауру в поставангардистских опусах и плюралистических композициях постмодернистской направленности.

Акцентируем воплощение новаторских тенденций в симфонизме Молдовы постсоветского периода на примере нескольких сочинений. *Симфония № 2* В. Загорского — вершина симфонической музыки начала переходного периода в Молдове и показатель зрелости национального симфонизма в целом. Это яркий пример радикального обновления сонатно-симфонического цикла в рамках классико-романтического канона. Суммируя новые неканонические черты, укажем на рефлексивное композиторское мышление; явление *новой программности*, связанное с воплощением концептуального содержания романа современного французского писателя Марселя Брюна *По ту сторону гор*; включение элементов постмодернистской поэтики, таких, как нелинейное композиторское мышление, спровоцированное программными заголовками частей (*Миражи*, *Жертвоприношение*, *Лабиринт*), развитие тематических ячеек по принципу ризомы, приём параллельной драматургии.

Симфония *Под солнцем и звёздами* Геннадия Чобану — первый яркий пример в Молдове аклассического симфонизма, проявившегося в космозации современного композиторского мышления. Подобное мышление отражается в обращении к *триадному логосному принципу*, включающему, помимо диалогемы Человек и Мир, третий источник — запредельного, трансцендентного.

Симфония поражает как новизной содержания (попыткой современного воссоздания мироощущения древних индоевропейских народов с нераздельной сущностью космического и земного), так и его полисемантической скрытых смыслов. Новый стиливой профиль национального начала выражен в тотальной архетипичности, сочетающейся со многими поставангардными приёмами композиции, как сонористика, алеаторика, новая модальность, новая гетерофония, новая ритмическая концепция, комбинаторика, репетитивность.

Симфонические картины *Птицы и вода* Г. Чобану в развитии симфонических жанров в Республике Молдова имеют особое значение, которое определяется тем, что это первое

сочинение, открывшее музыкальное пространство постмодернизма. Его приметы: концепционное воплощение дегуманизованного, расколотого сознания современного человека средствами новой программности; зашифрованность смысла (показ глобальной проблемы сохранения всего живого на земле через символику природных катаклизмов); включение авторского комментария — приёма, характерного для постмодернистских композиций, сочинённых по индивидуальному проекту; опора на музыкально-выразительные средства поставангарда (сложная диссонирующая ладотональная сфера, сонористическая звукопись с добавлением тембров электроники, приём ограниченной алеаторики, пуантилизм) и, конечно, смешанная жанрово-стилевая структура сочинения. В его архитектонике сочетаются признаки одночастной слитно-циклической симфонии и симфонической поэмы — с одной стороны, и, в скрытой форме, балетного жанра — с другой стороны.

Стихира П. Ривилиса — яркий пример сакрализации симфонических жанров, одной из тенденций композиторского творчества переходного периода. *Стихира* П. Ривилиса относится к направлению музыки на духовно-сакральную тематику, исполняемую в концертах. Конструктивная и содержательная стороны сочинения отсылают к культовой православной традиции древнерусской музыки, позволяющей воссоздать оркестровыми средствами особую молитвенную ауру, характерную для песнопений, распеваемых на тексты псалмов Давида. С помощью современных средств композиторского письма П. Ривилису удалось обобщить такие константы жанра, как вариантно-строфическая форма, подголосочная полифония, модальная ладогармоническая идея, *гласовый* облик попевок, техника фактурно-тембрового моделирования.

Приведённые указанные примеры могут служить вескими аргументами того, что симфонизм Молдовы активно осваивает новые тенденции, пытаясь всё больше синхронизироваться с общеевропейскими процессами, происходящими в композиторском творчестве.

Библиографические ссылки

1. ЦЕРБО, Т. Понятие «симфония»: вопросы этимологии, истории, эстетики и философии. В: *Двенадцать этюдов о музыке: к 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского*. Москва: Московская консерватория, 2001, с. 157–169.
2. АРАНОВСКИЙ, М. *Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: исследовательские очерки*. Ленинград: Сов. композитор, 1979.
3. АСАФЬЕВ, Б. *О музыке Чайковского: избранное*. Ленинград: Музыка, 1972.
4. ЗЕНКИН, К. К вопросу о симфонизме. В: ЖАБИНСКИЙ, К.А., ЗЕНКИН, К.В. *Музыка в пространстве культуры*. Ростов-на-Дону: Книга, 2005.
5. ЗИНЬКЕВИЧ, Е. *Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства*. Київ: Музична Україна, 1986.
6. *История отечественной музыки второй половины XX века*. Санкт-Петербург: Композитор, 2005.
7. ДЕМЕШКО, Г. Человек как объект художественной рефлексии музыки второй половины XX века. В: *Музыкальное искусство сегодня: новые взгляды и наблюдения*. Москва: Композитор, 2004, с. 44–59.
8. ПРОСНЯКОВ, М. Музыкальная реформа на рубеже тысячелетий. В: *Sator Tenet Opera Rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа*. Москва: МГК, 2003, с. 228–237.
9. ЗИНЬКЕВИЧ, Е. *Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (70-е – нач. 80-х гг.)*: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Киев, 1986.
10. АКСЁНОВ, В. *Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра*. Кишинёв: Штиинца, 1987.
11. АКСЁНОВ, В. *Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века)*. Кишинёу: Булат Арт Глоб, 1998.

**ADNOTAREA DE AUTOR
CA MANIFESTARE A CONCEPȚIEI CREATIVE A COMPOZITORULUI**AUTHOR'S ANNOTATION AS A MANIFESTATION
OF THE COMPOSER'S CREATIVE CONCEPTION

АВТОРСКАЯ АННОТАЦИЯ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ЗАМЫСЛА КОМПОЗИТОРА

GHENADIE CIOBANU,

profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Adnotarea la propriile lucrări muzicale este considerată de autorul articolului drept o formă de analiză a opusurilor ce îi aparțin. Menite de a aduce explicații despre lucrare, aceste comentarii înlesnesc perceperea muzicii contemporane de către interpreți și public. Compozitorul examinează diferite forme ale adnotărilor reieșind din scopurile acestora și contextul utilizării comparându-le cu alte genuri cu funcție informativă: interviul, eseul analitic, memoriile, agenda personală, etc. În articol sunt exemplificate unele forme posibile ale adnotărilor. Pe lângă caracterul pur informativ al adnotării, autorul remarcă în concluzii valoarea analizei autentice profesionale, ce oferă o abordare exegetică succintă a propriei lucrări muzicale atât cercului larg de ascultători, precum și specialiștilor.

Cuvinte-cheie: adnotare de compozitor, comentariu de autor, formele adnotării, concepția lucrării muzicale, model al adnotării, informație muzicală

Annotation to his own musical works is considered by the author as a form of analysis of these opuses. Designed to provide answers about works, these comments facilitate the perception of contemporary music by performers and the audience. The composer examines various forms of annotations basing himself on their goals and the context of use, and compares them to other genres with informative function, such as the interview, analytical essay, memoirs, personal diary, etc. The article illustrated some possible forms of annotations. Besides a purely informative character of the annotation, the author notes in the conclusions the value of genuine professional analysis, providing a wide circle of listeners and experts with a brief exegetical approach to his musical works.

Keywords: composer's annotation, author's comments, annotation forms, conception of the musical work, annotation model, music information

În prezent comentariile compozitorilor la propriile lucrări muzicale au devenit un element indispensabil atât al muzicii contemporane precum și al științei muzicale. Începând cu ultimele decenii ale secolului XX și până în prezent tot mai greu este să ne imaginăm o interpretare publică a unei lucrări contemporane, ca să nu mai vorbim de o premieră, care să nu fie însoțită de o adnotare de autor reprezentând un rezumat realizat de compozitor la propria creație.

Împreună cu alte genuri de tălmăcire a muzicii de către autor, cum ar fi interviurile, notele introductive la concerte, analizele de autor etc. — adnotările de diferite forme au menirea să explice interpreților, cercetătorilor și publicului larg sensul muzicii. Prin urmare, compozitorul ar trebui să fie abil să scrie o adnotare conformă condițiilor și circumstanțelor interpretării, care în modul cel mai adecvat ar pregăti ascultătorul pentru percepția lucrării. Prezentul articol este dedicat unor aspecte ale adnotării în muzica modernă.

Melomanilor contemporani, la fel ca și profesioniștilor, chiar dacă aceștia posedă anumite cunoștințe și experiență, adesea nu le este ușor să înțeleagă varietatea de manifestări muzicale creative din domeniul muzicii noi. Motiv pentru care comentariile autorului ar trebui să servească ca o lumină călăuzitoare pentru ascultătorul care se află pe calea spinoasă de percepție a muzicii, mai ales, în cazul interpretării unor lucrări noi. Explicațiile autorului, adică cele din prima sursă, de obicei îi orientează pe ascultători în modul corect spre momentele-cheie ale partiturii muzicale. În consecință, compozitorul poartă o anumită parte de responsabilitate pentru succesul interpretării, motiv pentru care ar trebui să fie în măsură să-și prezinte lucrarea, oferind publicului propria tălmăcire a acesteia.

Totodată, comentariile de autor solicită de la un compozitor posedarea unui limbaj științifico-muzicologic adecvat sau, cel puțin, a unui limbaj muzical profesionist, a unor cunoștințe speciale în domeniul componisticii muzicale, precum și posibilitatea de a opera cu diferite metode de analiză muzicală, — cu alte cuvinte, o dotare profesională solidă. Deoarece cuvântul compozitorului, datorită autenticității sale, se bucură de o credibilitate de excepție atât în cercul profesioniștilor, cât și în cel al iubitorilor de muzică și, de obicei, este reprodus ulterior de mai multe ori în presă, rolul adnotării de autor, în ciuda conciziei acesteia, este extrem de important în viața științifică și concertistică.

Adnotarea (din latinescul *annotatio* — "remarcă", "marcă") reprezintă un gen independent al domeniilor jurnalismului, criticii și publicisticii muzicale. Cu toate acestea, diapazonul de aplicare al acesteia este mult mai larg decât presa periodică și sursele mass-media, în general, extinzându-se la broșurile și caietele-program ale festivalurilor, programele de sală ale concertelor, edițiile de partituri, site-urile de muzică de specialitate, adesea — site-urile personale ale compozitorilor, publicațiile științifice de specialitate, etc. În general, destinația și răspândirea adnotărilor scrise de compozitori se asociază cu sfera informațiilor cu privire la muzica contemporană.

Într-un manual de al său intitulat *Genurile presei periodice*, — lucrare ce a fost reeditată de mai multe ori datorită popularității sale, — A.A. Tertychnyi, specialist în domeniul jurnalismului, atribuie adnotarea genurilor de informare [1, p. 66], argumentând cu traducerea din limba engleză a termenului *annotation* care provine de la verbul *annotate*, ce înseamnă „a adnota, a observa, a nota” (traducerea în limba română aparține autorului articolului — Gh. C.). Am putea adăuga încă o variantă a traducerii, la fel de actuală pentru subiectul discutat — „a comenta”. Autorul manualului prezintă scopul adnotării în felul următor: „Scopul publicării de acest tip constă nu atât în informarea publicului despre apariția sau existența unei noi ediții, cât în descrierea succintă a calităților acesteia. În adnotare se comunică despre principalele momente, ”momentele-cheie” a fenomenului (titlul, autorul sau autorii, editorul sau regizorul, tema, conținutul, momentul apariției, scopul creării)” [1, p. 66–67].

Evident, funcția principală a adnotării este cea informativă, dar în dependență de context și de destinație ea poate fi pusă în aplicare în diferite moduri. În unele cazuri — de exemplu, în cazul publicării — adnotarea poate reprezenta un tip de descriere bibliografică. În acest caz, datele cu privire la lucrare sunt completate, de obicei, cu o indicație ce se referă la natura publicației și la adresanții acesteia.

Să aducem un exemplu din propria experiență.

Lucrarea *To The Philharmonic Public of Chisinau*, compusă în anul 1995 pentru două pianе, face parte din ciclul de lucrări *mail.md*. Cele două părți ale piesei sunt intitulate respectiv *For You* și *For Me*. Utilizând procedee postmoderniste, ca, de exemplu, polistilistica, aluzia muzicală, quasi citatul etc., subsemnatul contrapune gusturilor unui public conservator imaginar preferințele muzicale ale unui compozitor contemporan. În această poziționare pot fi auzite figuri retorice de stil ale clasicilor vienezi, aluzii la muzica epocii sentimentalismului și la cea a compozitorilor romantici, dar și la un studiu instructiv de Carl Czerny — în partea întâia. Quasi citate ale unor creații muzicale de Ligeti, Messiaen, precum și quasi autocitate se deslușesc în partea a doua a lucrării.

Lucrarea se publică în premieră. Ediția conține comentarii de autor precum și recomandări metodice, fiind destinată instituțiilor superioare, precum și repertoriului pianistic concertistic.

Muzicologul rus T. Kurîșeva indică în manualul *Jurnalistica muzicală și critica muzicală* [2] caracterul special al adnotării la o lucrare muzicală, având uneori o funcție iluministă și de

popularizare. În același timp, autoarea remarcă faptul, că, spre deosebire de un *anunț*, în adnotare lipsesc elementele publicitare, precum și cele de promovare și de apreciere. Din punctul nostru de vedere, însă, funcția publicitară a adnotării nu poate fi exclusă completamente, în unele cazuri și circumstanțe adnotarea servind în calitate de anunț publicitar la lucrarea muzicală.

Cuvântul „adnotare” în DEX are următoarele semnificații: „însemnare, notă care explică, întregeste un text; adnotație” [3], adică, se referă la conținutul explicativ al subiectului. În acest sens, însă, apare întrebarea dezbătută de muzicologul rus T. Kurișeva: cum poate fi reflectat conținutul unei lucrări muzicale — pe calea verbalizării sensurilor în baza unor asociații arbitrare sau prin explicații de ordin analitic? Răspunsul, conform opiniei muzicologului, este legat cu definirea scopului propus pentru adnotare. Scopul principal al adnotării, scrie T. Kurișeva, nu constă în redarea conținutului (reprezentarea) sau evaluarea opusului muzical, ci în pregătirea pentru percepția acestuia [2, p. 124].

Autoarea manualului opinează, că „adnotarea este concepută pentru a oferi puncte de reper de ordin muzical teoretic și muzical-istoric, cu scopul de a ușura calea spre contactul cu o lucrare muzicală tuturor celor care au nevoie de aceasta” [ibid.].

Dar, să trecem de la adnotarea *informativă* la cea *explicativă*.

Ca volum, atât adnotările de autor, cât și cele ce nu aparțin autorilor, se împart în cele succinte și cele desfășurate, în funcție de condițiile de amplasare, solicitarea editorilor sau organizatorilor, intențiilor și dorinței compozitorului etc. Prin urmare, în modul practic aceeași lucrare poate avea câteva variante de adnotare, inclusiv — de autor.

Adnotarea va fi una succintă în cazul, când compozitorul și-a pus drept scop familiarizarea publicului cu o informație strict necesară despre lucrarea interpretată. De obicei, însă, compozitorul nu se limitează la întocmirea “pașaportului” lucrării, oferind această posibilitate muzicologilor. Adesea autorul opusului muzical preferă să împărtășească publicului unele idei conceptuale cu referire la conținutul emoțional-ideatic al lucrării, la autenticitatea limbajului muzical sau la unele procedee din arsenalul tehnicii componistice (vezi, de exemplu, [4]).

Planul-model pentru adnotarea de autor la o lucrare muzicală:

1. *Titlul lucrării* expus într-o formă completă, inclusiv subtitlul și dedicația, dacă este cazul.
2. *Formația (componenta)* forțelor interpretative sau așa numita distribuție instrumentală, adică instrumentele pentru care lucrarea a fost scrisă).
3. *Genul*.
4. *Numărul opus-ului* sau numărul lucrării din acel grup de gen căruia îi aparține.
5. *Autorul textului* (libretului), titlul lucrării literar-poetice care stă la baza opusului adnotat.
6. *Anul compunerii* (terminării).
7. *Prima audiție* (în cazul dacă aceasta a avut loc).
8. *Structura lucrării* (numărul de *părți componente* cu specificarea titlurilor separate sau tempourilor).
9. *Istoricul* — istoria succintă a procesului de lucru asupra opusului prezentat și „viața” concertistică sau scenică a acestuia, edițiile realizate, după caz. Pot fi precizate timpul compunerii, intențiile creative ale compozitorului, sursele de inspirație, etc.

În continuare vom propune unele *comentarii succinte* pentru planul-model.

Evident, că informația cu referire la titlul lucrării, la componenta interpretativă, la autorul textului și la data terminării poartă caracter obligatoriu. În cazul când titlul original este într-o limbă străină, s-ar cuveni traducerea în limba adnotării.

Indicațiile cu privire la autenticitatea lucrării, și anume: versiunile ulterioare ale lucrării (transcripții, aranjamente, indicația la lucrarea integră în cazul prezentării unor părți componente ale formelor ciclice; etc.) ar înlesni semnificativ munca cercetătorilor și biografilor.

Adnotarea la creațiile instrumentale în principiu nu se deosebește de cea la lucrările vocale, cu excepția informației cu referire la originea textului literar.

Structura lucrării poate fi relatată cu raportare la „conținutul” muzical al părților componente. Avându-se în vedere, însă, caracterul succint al adnotării, aceasta se limitează adesea doar la informația generală despre numărul părților.

În adnotare pot fi reflectate evenimentele din viața reală ce au însoțit lucrul asupra creației, exercitând un impact, înrâurind fantezia creativă și dând viață respectivei forme artistice în care autorul și-a întruchipat ideile. Completând adnotarea cu diverse detalii din viața reală sau din cea artistică, compozitorul ar trebui să fie conștient de faptul că informația comunicată va forma acel context de percepere a lucrării care o va însoți, contribuind la viața ei scenică.

Unii compozitori preferă să includă în adnotare doar detalii cu referire la tehnologii, la tehnica componistică aplicată sau la logica formală de construire a întregului. Alții preferă să nu dezvăluie propriile secrete de organizare a materialului sonor sau a procesului componistic, ca de exemplu, H. Henze [5].

Cu scopul de a exemplifica raționamentele expuse, vom propune unele adnotări la piesele muzicale ale autorului acestui articol.

Ciclul *Apres une Lecture* este conceput ca o creație vocal-simfonică amplă, inspirată din texte ale poezilor români. Una din ideile lucrării a constat în aflarea diferitelor ipostaze ale raporturilor dintre textul muzical și cel literar.

În cazul *Poemelor* pe versuri de Emilian Galaicu-Păun (compuse în anul 2014 și intitulate de subsemnatul *Poem post modern* și *Poem rap*) raportul dintre fluxul sonor și poezie se bazează pe principiul emergenței, când îmbinarea textului literar cu cel muzical generează o realitate artistică nouă.

În cadrul unei abordări culturologice, limbajele muzicale asociative din diferite epoci și culturi (reprezentând stiluri ale muzicii clasice precum și ale celei tradiționale), utilizate în textul muzical al primelor două poeme din ciclul *Apres une Lecture*, imprimă semnificații adiționale versului.

Altfel spus, cu ajutorul acestor limbaje am alcătuit un text al trăirii afective, care ar urma să complinească valențele semantice ale textului literar.

Ghenadie Ciobanu. *Păsările și apa. Tablouri simfonice din balet (2000).*

Idila păsărilor din jurul unui lac de munte este întreruptă de agresiunea din partea altui stol de păsări.

Luptele fac victime, conflagrațiile dezechilibrează natura, provocând dezastre: dispare apa, se produce un cutremur, se lasă beznă. Așa ar putea fi prezentat succint programul lucrării.

În plan muzical coliziunile programului se manifestă prin interacțiunea dintre cromatic și diatonic, precum și dintre tehnicile post-seriale de organizare a materialului sonor, ca de exemplu, cea a setului neordonat (*unordered set*) și cele modale.

Contrastul temporal este realizat prin contrapunerea formelor de *ostinato*, ca de exemplu, cel *isoritmnic secțional*, pe de o parte, și ritmurilor vectoriali ale unor șiruri numerice, pe de altă parte.

Ghenadie Ciobanu. Oda devenirii (2013) pentru cor mixt și orchestră simfonică.

În anul 2009, la Teatrul Alexei Mateevici, după premiera spectacolului *Neamul Cain*, la care am realizat coloana sonoră, maestrul Dumitru Matcovschi mi-a dat *Litania* sa, în perspectiva de a o pune pe muzică. Încă lucrând la muzica pentru spectacol am descoperit că poezia lui Matcovschi se potrivește unui diapazon stilistic larg: de la estetica muzicii ”rock” până la muzica liturgică. Tot atunci m-am gândit la o creație pentru cor și orchestră — *Cantata Matcovschi*, care ar personifica această diversitate poetică. *Oda devenirii*, compusă în anul 2013 după poezia *Acolo*, ar putea să reprezinte partea întâia a concepției. Titlul care îmi aparține exprimă percepția personală a versului și, după mine, se pretează la estetica ”rock”, ”gospel” și chiar ”rap”. Particularitățile ritmice și armonice, figurile retorice ale acestor stiluri se îmbină în lucrare cu sintaxe și moduri ale muzicii populare, inspirate de poezia lui Matcovschi.

Uneori în textul adnotării poate fi înserat un citat reprezentativ în opinia compozitorului. Drept exemplu poate servi o adnotare la una din lucrările simfonice timpurii ale autorului.

Ghenadie Ciobanu. Simfonia Sub soare și stele (1989) pentru orchestră simfonică.

Soarele și stelele — semne astrale care ne însoțesc pe parcursul întregii vieți — au o conotație deosebită în riturile, culturile și miturile popoarelor vechi indoeuropene și, în special, ale dacilor. Fascinația unor rituri imagineare solare, transcenderea contemplării cerului astral reprezintă trăiri ale Simfoniei *Sub soare și stele*. Creația este compusă din trei părți, având următoarele subtitluri: *Sub soare*, *Sub stele* și *Elegia*. Părțile Simfoniei, însă, nu sunt divizate prin cezuri și se interpretează *attacca*. În concepția subsemnatului, ultima parte, *Elegia*, exprimă sentimentul pierderii unor valori autentice materiale și imateriale ale vieții noastre. Simfonia a fost compusă în anul 1989 și a fost interpretată în cadrul festivalurilor și concertelor la București, Cluj, Craiova, Bacău, dar și pe continentul american — în El Salvador și Guatemala City, lucrarea a fost difuzată la posturile de radio din Spania, România, Rusia.

”Simfonia *Sub soare și stele* a lui Ghenadie Ciobanu, printr-o bogăție de culori orchestrale, contraste dinamice și legături armonice, ca și printr-o impresionantă arhitectură sonoră, a evidențiat o muzică inspirată din mitul dacic și al altor popoare, indo-europene, la care... a descoperit sensuri și simboluri comune... Am descoperit în lucrarea lui Ghenadie Ciobanu dimensiunile unui suflet de profundă și tulburătoare vibrație umană”.

(Claudiu Moldovan. La Filarmonica Oltenia muzicieni din Chișinău. *Cuvântul libertății*, Craiova, nr. 296, 30 ianuarie 1991).

Ghenadie Ciobanu. Moment bacovian pentru pian și orchestră.

Lucrarea a fost compusă în anul 1998 la solicitarea Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Contemporane*, ediția a XII-a, Bacău, România. *Momentul bacovian* a fost interpretat în concerte din Republica Moldova, Italia și România, inclusiv în cadrul Zilelor Muzicale ale Radioului (București), World Music Days (România-Republica Moldova) și altor manifestări de gen. Această lucrare concertantă reprezintă un poem.

”*Tematica și atmosfera creată s-au armonizat subtil versurilor poetului... Este o muzică de atmosferă, de visare, de elanuri, cu efecte de adâncă melancolie sau disperare, expuse în perle sonore...*” (Pasiunile Trans-avangardei, *Ateneu*, 1998, nr.7, iulie).

Ghenadie Ciobanu. Entrée și Dans cu focuri pe zăpadă (2010–2012) pentru orchestră simfonică.

Entrée și Dans cu focuri pe zăpadă reprezintă primele două piese din *Suita Riturile primăverii*. Întreaga creație este concepută în tradiția postmodernă și realizează un quasi dialog cu lucrări ale compozitorilor Igor Stravinsky, Bela Bartok, George Enescu. În acest sens se evidențiază particularitățile genurilor muzicii de popularitate și muzicii de inspirație folclorică.

Ritmul este cel care dezvoltă ideea ritualului ce străbate întreaga compoziție. Reprezentările imagistice, ritul în ciclurile sale, simbolurile, arhetipurile, ancorate în vestigiile ancestralului — totul este coordonat și se supune în trama muzicală jocului asociativ cu pattern-uri, coagulate în structuri ritmico-modale.

Ei vor veni din tăcere (1995) și *Semne reflectate pe cer (2006)* reprezintă prima și, respectiv a cincea piesă din ciclul *Studii sonore (Sound Etudes)* pentru ansamblu instrumental. Fiecare dintre lucrările acestui ciclu tind să reflecte fenomene artistice, estetice, stilistice și tehnologice specifice muzicii contemporane. Primele două studii din ciclu sunt dedicate atelierului de muzică contemporană *Archaeus*. Atât ideea, cât și modalitățile de realizare a primului studiu țin de zona limitrofă a esteticii ”tăcerii”. Tăcerea și sunarea se constituie drept elemente egale ale continuum-ului muzical. Sunarea se ivește dintr-o cantitate limitată de modusuri înguste ca volum, care izvorăsc din liniște (tăcere) și se dizolvă în ea. Atmosfera poetică, meditativă se conturează și în studiul subintitulat *Semne reflectate pe cer*. În această piesă este utilizată o strategie sonoră adecvată sublinierii valorilor simbolismului muzical. Discontinuitatea aparentă a discursului, în plan melodic și ritmic, se transformă în diferite tipuri de superpoziții melodice.

Ghenadie Ciobanu. Moment vizionar (2015) pentru vioară și orchestră simfonică.

Imaginile sonore ne transportă în lumile fascinante ale realității deformate prin care ”trece” aidoma unei somnambula stăpânită de vise personajul principal — vioara, parcurgând cu o plasticitate grațioasă pasajele riscante, uneori — amețitoare. De cealaltă parte a visurilor, în viața reală traseele somnambulice par a fi surprinzătoare.

Moment vizionar este partea întâia a Concertului pentru vioară și orchestră simfonică, intitulat *Momente*. Partea a doua este intitulată *Moment extatic*. Părțile concertului pot fi interpretate aparte.

În concluzie vom recapitula observațiile noastre.

1. Adnotarea scrisă de compozitori la propriile lucrări și-a ocupat în mod hotărâtor locul în sistemul genurilor jurnalisticii, criticii muzicale și publicisticii.

2. Gradul de solicitare al adnotării este legat de cerințele procesului muzical contemporan: creația contemporană, practica concertistică interpretativă, știința muzicală și pedagogia.

3. Adnotării îi revine un rol semnificativ în procesul de percepere a lucrării.

4. Pentru a realiza o adnotare compozitorul ar trebui să posede stilul narațiunii scrise și să aplice întreg complexul de cunoștințe profesionale.

5. Adnotările se disting după volum și formă, în funcție de scopul și condițiile interpretării.

6. Aspectul și ”profundimea” explicațiilor, la fel, pot varia în dependență de profesionalismul auditorilor.

7. Componenta informativă a adnotării de autor nu determină esența acesteia, în pofida semnificației sale.

8. Prin urmare, compozitorul își determină conținutul adnotării, specificând momentele cele mai importante ale creației sale.

Într-un final, referindu-ne la rolul adnotării de autor, și mai larg — la rolul care îi revine cuvântului autorului în destinul lucrării, vom apela la o concluzie făcută de O. Loseva [5]. O analiză de autor nu poate anula, nici înlocui o analiză muzicologică, dar, având tot dreptul incontestabil la o percepere și la o interpretare individuală a lucrării muzicale, ascultătorii și cercetătorii întotdeauna vor urmări cu atenție cuvântul compozitorului. Așadar, adnotarea de autor la propria lucrare urmează să devină o cheie pentru talmăcirea corectă, îndreptând percepția ascultătorilor pe calea înțelegerii profunde a muzicii.

Referințe bibliografice

1. ТЕРТЫЧНЫЙ, А.А. *Жанры периодической печати*. 4-е изд. Москва: Аспект Пресс, 2011.
2. КУРЫШЕВА, Т.А. *Музыкальная журналистика и музыкальная критика* [online]: учеб. пособие. [accesat 08 mai 2014]. Disponibil: <http://coollib.com/b/294977>
3. Adnotare. In: *DEXonline*. [accesat 8 mai 2014]. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/adnotare>
4. CIOBANU, Gh. Codul Enescu: introspecții de autor. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice* [online]. Chișinău, 2011, nr. 1/2 (13), pp. 17–20 [accesat 9 iun. 2014]. ISSN 1857-1581. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/24649
5. ЛОСЕВА, О.В. Об одном авторском анализе: Ханс Вернер Хенце. Тристан. В: *Гармония: междунар. муз. культурологический журнал* [online]. 2011, вып. 10 [accesat 8 iunie 2015]. ISSN 2223-0408. Disponibil: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?xtid=472&s=1&iss=22>

**СОЧИНЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
В БИБЛИОТЕКЕ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА
НАЦИОНАЛЬНОЙ ФИЛАРМОНИИ ИМ. С. ЛУНКЕВИЧА**

CREAȚIILE MUZICALE ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN BIBLIOTECA
ORCHESTREI SIMFONICE A FILARMONICII NAȚIONALE S. LUNCHEVICI

WORKS BY THE COMPOSERS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA FROM THE LIBRARY
OF THE SYMPHONY ORCHESTRA OF THE S. LUNKEVITCH NATIONAL PHILHARMONIC

ЛАРИСА БАЛАБАН,

конференциар университар, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье подводятся итоги работы автора статьи — участницы проекта АМТНН, — с нотными материалами в библиотеке симфонического оркестра Национальной филармонии им. С. Лункевича. Собрание, преимущественно рукописное, оценивается как коллекция оркестровых партитур национального значения, отражающая творческий процесс в области крупных жанров на протяжении более чем 70 лет. В настоящее время в фонде хранятся сочинения 77 молдавских авторов. В нем представлены жанры инструментальной музыки для оркестра и инструментов соло с оркестром (симфоническая музыка), жанры вокально-инструментальной музыки для солистов, хора и оркестра, а также для голоса и оркестра (вокально-симфоническая музыка), образцы камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки (романсы, песни, циклические сольно-вокальные сочинения), а также жанры сценической музыки (оперы, фрагменты опер и балетов, музыка к спектаклям и фильмам), обработки народных песен и популярных мелодий. Результатом обработки музыкальных материалов собрания стал изданный каталог, принципы строения которого объясняются в статье.

Ключевые слова: композиторы Республики Молдова, композиторское творчество, проект Аннотированный регистр музыкальных сочинений Республики Молдова

În articolul de față sunt descrise rezultatele lucrului autoarei — membră a echipei proiectului АМТАР, cu materialele muzicale din biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale „S. Lunchevici”. Fondul format preponderent din manuscrise reprezintă o colecție de partituri orchestrale de importanță națională care reflectă procesul componistic în domeniul genurilor ample pe parcursul perioadei de circa 70 de ani. În prezent aici sunt depozitate lucrări muzicale semnate de 77 compozitori din Republica Moldova. În colecție sunt prezentate genuri de muzică instrumentală pentru orchestră și instrument solo cu orchestra (muzică simfonică și concertantă), genuri de muzică vocal-instrumentală pentru soliști, cor și orchestră simfonică precum și pentru voce și orchestră (muzică vocal-sinfonică), muzică de cameră instrumentală, muzică de cameră vocală (romanțe, creații ciclice, cântece), muzică scenică (opere, fragmente din opere și balet, muzică de teatru și film), prelucrări și aranjamente. În rezultatul procesării materialelor muzicale a fost publicat un catalog. În acest articol sunt explicate principiile de structurare a informației în catalogul menționat.

Cuvinte-cheie: compozitori din Republica Moldova, creația componistică, proiectul Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova

The author of this article is a participant in the project of the Academy of Music, Theatre and Arts and describes the results of her work with musical materials in the library of the Symphony Orchestra of the “S. Lunkevitch” National Philharmonic. This Fund containing mainly manuscripts is estimated as a collection of orchestral music of national

importance that reflects the compositional process in large-scale genres during more than 70 years. At present the Fund comprises the works by 77 Moldovan authors. There are genres of instrumental music for orchestra and solo instruments with orchestra (symphonic music), genres of vocal-instrumental music for soloists, chorus and orchestra, for voice and orchestra (vocal-symphonic music), chamber-instrumental music, chamber-vocal music (romances, songs, cyclic solo-vocal compositions) as well as genres of stage music (operas, fragments of operas and ballets, music for plays and films), arrangements of folk songs and melodies. The result of processing the musical materials from the collection became a published catalogue, its structure principles are explained in the article.

Keywords: composers from the Republic of Moldova, compositional creativity, project *The Annotated Registry of the Musical Works of the Republic of Moldova*

В 2011–2014 гг. под руководством доктора искусствоведения Ирины Евгеньевны Чобану-Сухомлин, профессора кафедры *Музыковедения и композиции*, был осуществлен научный проект Академии музыки, театра и изобразительных искусств (координируемый Академией наук Молдовы) под названием *Аннотированный регистр музыкальных сочинений Республики Молдова*. Проект был посвящен сбору, обработке, систематизации информации о музыкальном наследии, а также его изучению, результатом которого стала электронная база полученных данных.

В настоящее время в сфере изучения и сохранения культурных ценностей стали возможными, благодаря развитию информационных технологий, новые способы обработки и представления информации, в числе которых и электронные базы данных, обращение к которым директор проекта И. Чобану-Сухомлин мотивирует «угрожающей ситуацией, сложившейся в области документирования и управления культурно-музыкальным наследием, разбазаривания и утраты оригинальных материалов в отсутствие единого центра, аккумулирующего музыкальную информацию, а также выработанной стратегии ее обработки и распространения»¹. Отсутствие исчерпывающей и общедоступной информации о музыкальных произведениях композиторов Республики Молдова также обуславливает необходимость создания единого публичного реестра.

«При отсутствии в стране единого централизованного депозитария композиторских работ, важную роль в деле сохранения нотных рукописей играют его коллективные обладатели — специализированные библиотеки и закрытые фонды концертных организаций. Собрание партитур и оркестровых материалов библиотеки симфонического оркестра Национальной филармонии им. С. Лункевича можно отнести к коллекциям национального уровня. Здесь не только хранится, но и используется в концертной практике крупная и важная часть творческого наследия профессиональных и самодеятельных композиторов Республики Молдова в виде нотных рукописей. <...> Формирование библиотеки происходило на протяжении XX в., начиная с 40-х годов, и связано с деятельностью симфонического оркестра Национальной филармонии. Музыкальная коллекция отражает его репертуар», — поясняет И. Чобану-Сухомлин в предисловии к изданному в рамках проекта каталогу работ молдавских авторов, принадлежащих фонду симфонического оркестра филармонии [1, с. 10].

Симфонический оркестр Национальной филармонии имени Сергея Лункевича, созданный в 1930 г. в Тирасполе с целью пропаганды музыкального творчества и исполнительского искусства, оказал огромное влияние на весь процесс развития музыкальной культуры Республики Молдова, на ее концертную жизнь. Благодаря оркестру слушатели могли впервые ознакомиться со многими произведениями молдавских композиторов и оценить их достижения.

¹ Propunere de proiect instituțional, 2011–2014.

«И если росту исполнительского мастерства оркестра во многом способствовала его работа над классическим репертуаром, то систематическое обращение к молдавской музыке помогало коллективу поддерживать свое творческое лицо, свой исполнительский профиль. Именно поэтому следует подчеркнуть постоянное сотрудничество коллектива с молдавскими композиторами: первым исполнителем их произведений неизменно был симфонический оркестр Молдавской государственной филармонии и его дирижеры...» — отмечал музыковед З. Столяр [2, с. 93].

Благодаря этому исполнительскому коллективу состоялись премьеры первых в молдавской музыкальной литературе образцов в жанрах инструментального концерта (например, *Концерт для скрипки с оркестром* Шт. Няги, *Концерт для фортепиано с оркестром* Д. Федова), кантаты (*Штефан Великий* и *С нами Ленин, с нами Сталин* Шт. Няги), оратории (*Песнь возрождения* Шт. Няги), симфонии (*Первая симфония* Л. Гурова, *Праздничная симфония* С. Лобеля), первых произведений камерной инструментальной музыки (Н. Пономаренко, Е. Коки и др.), фрагментов первой в Советской Молдавии оперы *Грозаван* Д. Гершфельда и др. На протяжении более восьмидесяти лет своей деятельности коллектив подготовил большое количество премьер сочинений молдавских композиторов, многие из них прочно вошли в репертуар оркестра.

Библиотека симфонического оркестра Национальной филармонии является фондом симфонических партитур и оркестровых материалов, среди которых важное место занимают произведения национального музыкального репертуара. Особенностью собрания стали уникальные рукописные экземпляры крупных музыкальных сочинений, созданных композиторами Республики Молдова в советский и постсоветский периоды: 40-е годы XX – первое десятилетие XXI века, и исполненных симфоническим оркестром Молдавской государственной филармонии (ныне — Национальной филармонии им. С. Лункевича).

Собрание располагает нотными материалами, принадлежащими перу большинства авторов, творивших в Кишиневе в указанный период; в том числе, таких как Ион Алдя-Теодорович (1954–1992), Шико Аранов (Аранович) (1905–1969), Владимир Барончук (1911–1979), Владимир Беляев (1955), Владимир Биткин (1947), Василий Боз (1919–1978), Георгий Борш (1898–1984), Серафим Бузилэ (1937–1998), Влад Бурля (1957), Александр Васечкин (1926), Валентин Вилинчук (1925–1997), Ефрем (Фроим) Вышкауцан (1915–?), Дмитрий Георгицэ (1917–1987), Альфред Гершфельд (1937), Григорий Гершфельд (1883–1966), Давид Гершфельд (1911–2005), Лауренциу Гондю (1968), Леонид Гуров (1910–1993), Евгений Дога (1937), Михай Долган (1942–2008), Валентин Дони (1955), Борис Дубоссарский (1947), Валентин Дынга (1951–2014), Ион Енаки (1949), Василий Загорский (1926–2003), Теодор Згуряну (1939), Семен Златов (Гольд) (1893–1969), Александр Каменецкий (1902–1980), Николай Киоса (1924–1998), Анатолий Кирияк (1953), Тудор Кирияк (1949), Дмитрий Киценко (1950), Евгений (Еуджениу) Кока (1893–1954), Михаил Колса (1938), Александр Кристя (1890–1942), Эдуард Лазарев (1935), Нахман Лейб (Нойман Лейбович) (1905–?), Соломон Лобель (1910–1981), Валерий Логинов (1942–1989), Виталий Лоринов (Фуксман) (1938), Семен Лунгул (1927–2002), Семен Лысый (Лысой) (1947), Аркадий Люксембург (Люксенбург) (1939), Евгений Макалец (1922–1979), Ион Маковой (1947–2011), Теодор Марин (1928–1993), Виктор Масюков (1913–1984), Гавриил Музическу (1847–1903), Александр (Шико) Муляр (1922–1994), Георге (Георгий) Мустя (1951), Олег Негруца (1935), Георгий Няга (1922–2003),

Штефан (Степан) Няга (1900–1951), Мирча Окс (1953–?), Олег Палымский (1966), Валерий Поляков (1913–1970), Павел Ривилис (1936–2014), Владимир Ротару (1931–2007), Константин Руснак (1948), Наталья Руссу-Козулина (Русу-Козулина) (1956), Павел Русу (1948–2013), Виктор Симонов (1938), Владимир Сливинский (1930–2009), Александр Сокирянский (1937), Алексей Стырча (1919–1974), Мариан Стырча (1959), Злата Ткач (1928–2006), Давид Федов (Фейдман) (1915–1984), Анфиса Федорова (1953–2000), Макс (Мордехай) Фишман (1915–1985), Елена Фиштик (1960), Геннадий Чобану (1957), Владимир Чолак (1956), Сергей Чухрий (1937), Соломон Шапиро (1909–1967), Петр Щербан (1903–1980).

Помимо этого, музыкальное собрание довольно полно охватывает весь жанровый спектр симфонической и вокально-симфонической музыки и на этих основаниях может по праву считаться наиболее представительной коллекцией симфонического репертуара Республики Молдова.

В библиотеке симфонического оркестра Национальной филармонии область национальной **инструментальной музыки** представлена 202 сочинениями. Раздел **симфонической музыки** насчитывает **20 симфоний** (С. Бузилэ, Л. Гондю, Л. Гурова, В. Загорского, Т. Кирияка, Н. Лейба, С. Лобеля, В. Лоринова, Г. Няги, В. Полякова, П. Ривилиса, В. Симонова, З. Ткач, Г. Чобану), **2 симфонетты** (В. Полякова, В. Ротару), **16 увертюры** (В. Биткина, С. Златова, Б. Дубоссарского, Э. Лазарева, В. Лоринова, Г. Мусти, Г. Няги, М. Окса, В. Полякова, В. Ротару, Н. Руссу-Козулиной, М. Стырчи, Д. Федова, Е. Доги), **6 фантазий** (В. Боза, Д. Гершфельда, В. Дони, Г. Казакова, Шт. Няги), **11 симфонических поэм** (А. Гершфельда, И. Енаки, Т. Згуряну, А. Кирияка, Т. Кирияка, Е. Коки, Шт. Няги, В. Ротару, З. Ткач, Г. Чобану), **20 сюит** (В. Биткина, В. Бурли, Л. Гурова, С. Златова, А. Каменецкого, Н. Киосы, Т. Кирияка, Э. Лазарева, Г. Няги, В. Полякова, В. Сливинского, М. Стырчи, З. Ткач, Д. Федова, Г. Чобану, П. Щербана), **4 рапсодии** (И. Алдя-Теодоровича, В. Барончука, Н. Киосы, П. Русу), **23 концерта** (Б. Дубоссарского, Е. Коки, С. Лобеля, А. Люксембурга, А. Муляра, Шт. Няги, В. Полякова, П. Ривилиса, З. Ткач, Д. Федова, М. Фишмана, Г. Чобану) и 100 сочинений др. жанров инструментальной музыки. Из них 16 относятся к **камерно-инструментальной области: квартеты, квинтеты, септеты, камерные ансамбли более крупных составов** (работы В. Беляева, Л. Гурова, Е. Доги, Д. Киценко, Г. Мусти, О. Палымского, В. Ротару, Д. Федова, Г. Чобану).

Разнообразны формы и жанры **вокально-симфонической музыки**, предназначенной для различных составов исполнителей, включающей 108 сочинений для солистов, хора и оркестра и 77 — для голоса с оркестром. Это сравнительно небольшие музыкальные формы: оды, баллады, песни и др., образцы более развернутых композиций — поэм, сюит, а также монументальные работы в жанрах кантаты и оратории, вокальной симфонии. Среди них — произведения героико-эпической, лирической, драматической и жанрово-бытовой тематики; другая группа произведений — интеллектуально-философского, медитативно-психологического, мемориального и сакрально-мифологического содержания.

Кантатно-ораториальный жанр представлен десятками названий (**30 кантат** — В. Бурли, Д. Гершфельда, Е. Доги, В. Дынги, В. Загорского, Д. Киценко, Э. Лазарева, С. Лобеля, С. Лунгула, Шт. Няги, В. Полякова, В. Ротару, К. Руснака, А. Стырчи, З. Ткач, **5 ораторий** — Т. Згуряну, Э. Лазарева, И. Маковея, Г. и Шт. Няги). В ряду **вокальных симфоний** — *Симфония* С. Лобеля для симфонического оркестра, смешанного хора и чтеца, симфонии для голоса с оркестром Б. Дубоссарского, Э. Лазарева, С. Лобеля, И. Маковея.

Область вокально-симфонической музыки включает в себя и **поэмы для хора и оркестра** Д. Гершфельда, С. Лунгула, В. Полякова, К. Руснака, А. Стырчи, З. Ткач и др., и **оды для хора и оркестра** М. Колсы, С. Лунгула, А. Муляра, В. Ротару, К. Руснака, Г. Чобану. Такие авторы, как Г. Борш, В. Вилинчук, Д. Георгицэ, Д. Гершфельд, Л. Гуров, Т. Кирияк, Е. Макалец, В. Масюков, А. Муляр, Н. Руссу-Козулина, М. Стырча, Д. Федов, А. Федорова, а также Ш. Аранов, Д. Георгицэ, Д. Гершфельд, Е. Дога, В. Дынга, В. Загорский, С. Златов, Е. Кока, Э. Лазарев, С. Лунгул, А. Люксембург, Г. Музическу, Г. Мустя, Шт. Няга, М. Окс, В. Поляков, В. Ротару, А. Сокирянский, А. и М. Стырча, З. Ткач, Д. Федов и др., — успешно проявили себя в жанрах **вокально-симфонического цикла, дивертисмента, баллады, романса, гимна, песни** (51 наименование произведений для хора с оркестром и 72 — для голоса с оркестром). Широко представлен в творчестве композиторов Д. Георгицэ, Д. Гершфельда, Е. Доги, С. Лунгула, Н. Киосы, В. Масюкова, В. Сливинского, А. Сокирянского, А. Стырчи, Д. Федова, С. Шапиро жанр **песни для голоса в сопровождении симфонического оркестра**. Жанры **камерно-вокальной музыки** присутствуют в творчестве В. Масюкова, Е. Доги и О. Негруцы (4 сочинения).

В библиотеке представлены следующие виды и жанры **сценической музыки: оперы**, в которых превалирует историческая тематика (фрагменты опер *Грозван* и *Аурелия* основоположника молдавской оперы Д. Гершфельда, фрагменты нескольких редакций оперы *Домника* А. Стырчи, оперы *Лениниана* Э. Лазарева и *Александру Лэпушняну* Г. Мустя); **моноопера** (З. Ткач); фрагменты из **балетов** (Е. Доги, В. Загорского, Э. Лазарева, З. Ткач); балетная композиция А. Муляра; музыка к **спектаклям** (Е. Доги); музыка к **детским спектаклям** (К. Руснака, З. Ткач); музыка к **фильмам** (В. Логинова, В. Полякова, Е. Доги). Всего в этом разделе насчитывается 38 наименований работ из области сценической музыки, в том числе: оркестровые материалы к двум операм; моноопера (1); 6 фрагментов из опер (арии, дуэты, песни); фрагменты балетов (7); балетная композиция (1); музыка к спектаклям (4), фильмам (17).

Сохранились в оркестровом фонде и **обработки народных песен и популярных мелодий: для голоса и симфонического оркестра** (С. Шагирия, Л. Гурова, Е. Вышкауцана, Д. Федова и др.); **обработки и аранжировки для хора и симфонического оркестра** (В. Боза, В. Ротару, А. Гершфельда, Ш. Аранова); **обработки и аранжировки для оркестра** (Н. Киосы, Е. Коки, М. Огасальского, В. Боза, Г. Мустя, Б. Дубоссарского, Д. Федова, Ш. Аранова, Г. Ширмана, И. Бурдина и др.). Большую часть из них составляют жанры молдавского вокального и инструментального фольклора (эпические, лирические, шуточные, застольные и др.).

Многочисленные музыкальные рукописные подлинники представляют собой значительную историческую ценность, поскольку содержат множество правок и дополнений, сделанных самими композиторами. «Симфонический оркестр Молдавской филармонии поддерживает авторские начинания молдавских композиторов, знакомясь с новыми произведениями в эскизах» [3, с. 45]. Таким образом, «каждое новое произведение, прежде чем выносится на суд широкого слушателя, обсуждается и, если нужно, дорабатывается в коллективах филармонии. <...> Оркестр стал как бы творческой лабораторией для местных композиторов, где подвергаются проверке художественные достоинства их произведений и вместе с тем стимулируется дальнейший рост их творчества» — отмечали Г. Чайковский-Мерешану и Д. Прянишников [4, с. 20, 36]. Свидетельством тому, что произведения

дорабатывались в совместной работе с симфоническим оркестром, служит наличие в библиотеке отдельных произведений в нескольких вариантах. Различаясь темповыми обозначениями, в отдельных случаях — количеством частей, их названиями, они содержат пометки, исправления, как дирижеров, так и композиторов (к примеру, симфонии Л. Гурова, С. Лобеля и др.). В то же время, есть и работы, в которых отсутствуют названия некоторых частей, не указаны авторы литературного текста, год написания сочинений и др. информация. Большинство сочинений оркестрового фонда до сих пор не опубликовано.

В подготовленном автором и изданном в рамках проекта двуязычном каталоге (на румынском и русском языках) содержится описание нотных рукописей композиторов Республики Молдова из библиотеки симфонического оркестра Национальной филармонии им. С. Лункевича [5]. Построенный по алфавитно-тематическому принципу, он впервые локализирует партитуры и оркестровые материалы музыкальных произведений из репертуара оркестра, которые являются важной составной частью национального музыкального наследия. Нотные документы систематизированы по жанровому принципу и расположены в первой части каталога в традиционном порядке: от более крупных к более мелким (от жанров симфонической музыки — к камерным), от оригинальных сочинений — к обработкам, с учетом исполнительских составов. Во второй части записи следуют в алфавитном порядке фамилий авторов. При описании материалов сообщаются следующие данные: автор сочинения; оригинальное и переводное название сочинения, а также параллельное название, указанное композитором на второй обложке или партиях, и/или известное название, которое оно получило впоследствии; жанр; исполнительский состав; количество частей; автор текста/либретто; наличие партитуры и/или партий (и их количество); год создания; в необходимых случаях — сведения об издании; язык оригинального документа; посвящение; названия частей. Издание снабжено библиографическим списком.

Каталог предназначен для специалистов — профессиональных музыкантов-исполнителей и музыковедов, библиографов, организаторов концертной деятельности, представителей средств масс-медиа, педагогов и студентов, музыкантов-любителей, а также всех, интересующихся историей музыкальной культуры Республики Молдова.

В настоящее время довольно остро поставлен вопрос оценки доставшегося нам наследия, его изучения и хранения. Эта проблема становится очевидной при сравнении состояния наших архивов библиотек с их зарубежными аналогами, их технического оснащения, технологии сохранения подлинников. Хотелось бы надеяться, что партитуры композиторов Республики Молдова в фонде библиотеки симфонического оркестра Национальной филармонии им. С. Лункевича удастся не только сохранить и использовать в концертной практике, но и увеличить их количество путем пополнения собрания.

Библиографические ссылки

1. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Предисловие. В: БАЛАБАН, Л. *Сочинения композиторов Республики Молдова в библиотеке симфонического оркестра Национальной филармонии им. С. Лункевича*. Кишинэу: Valinex, 2014, с.7–13.
2. СТОЛЯР, З. *Страницы молдавской музыки*. Кишинев: Литература артистикэ, 1983.
3. СИНЯВЕР, Л. *Музыка Советской Молдавии*. Москва: Музгиз, 1949.
4. ЧАЙКОВСКИЙ, Г., ПРЯНИШНИКОВ, Д. *Молдавская государственная филармония*. Кишинев: Карта молдовеняскэ, 1960.
5. BALABAN, L. *Creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova în Biblioteca Orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici: catalog*. Chișinău: Valinex, 2014.

**MUZICA RELIGIOASĂ BASARABEANĂ DE TRADIȚIE BIZANTINĂ
REFLECTATĂ ÎN MUZICOLOGIA AUTOHTONĂ****BESSARABIAN RELIGIOUS MUSIC OF BYZANTINE TRADITION
REFLECTED IN AUTOCHTHONOUS MUSICOLOGY****HRISTINA BARBANOI,**lector universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul de mai jos prezintă o trecere în revistă a principalelor studii muzicologice ce vizează muzica religioasă basarabeană de tradiție bizantină, elaborate atât de către muzicologii din Republica Moldova, cât și de cei din România. Autoarea subliniază ideea că deși de studierea muzicii religioase de tradiție bizantină în spațiul basarabean se ocupă un număr limitat de persoane, totuși rezultatele cercetărilor lor merită atenție, posedând înaltă valoare științifică. Unele din aceste rezultate sunt recunoscute chiar la nivel internațional. În același timp, autoarea atrage atenția asupra faptului că muzica religioasă basarabeană de tradiție bizantină nu este cercetată suficient.

Cuvinte-cheie: muzică religioasă, muzică bizantină, surse psaltice, muzicologie basarabeană, studii muzicologice

The article below presents an overview of the main musicological studies that aim Bessarabian religious music of Byzantine tradition, developed by musicologists from the Republic of Moldova and Romania. The author emphasizes the idea that although the study of Byzantine religious music in the Bessarabian space is carried out by a limited number of people, their research results deserve attention, being of high scientific value. Some of these results are even internationally recognized. At the same time, the author notes that Bessarabian religious music of Byzantine tradition is not sufficiently researched.

Keywords: religious music, Byzantine music, psaltic sources, Bessarabian musicology, musicological studies

Muzica religioasă este parte componentă a istoriei multisekulare a diferitor popoare. Studierea ei a necesitat efortul multor generații de cercetători, ce aparțin diferitor școli, precum și diverselor domenii științifice. Cu studierea acestei muzici au fost preocupați savanți din întreg spațiul creștin. Așadar, muzica religioasă reprezintă un domeniu internațional de cercetare.

Sunt cunoscute două aripi mari ale muzicii religioase. Ne referim aici la muzica de tradiție bizantină în limba greacă și muzica slavonă în limba slavonă bisericească. Centrul studierii muzicii religioase bizantine se află la Copenhaga. În spațiul românesc menționăm Centrul de muzică bizantină din Iași, care își edita rezultatele cercetărilor științifice în revista *Acta musicae Byzantinae*. În spațiul nostru, întâlnim cântări și de tradiție bizantină, și aparținând tradiției slavone, și în limba greacă, și în limba slavonă, și în notație neumatică, și în notație liniară.

Domeniile de cercetare ale muzicii religioase sunt numeroase: Istoria muzicii, Istoriografie, Paleografie, Semiografie, Istoria muzicii corale, Scriitura corală, Teoria muzicii bizantine, Teoria muzicii ortodoxe slavone etc. Avem o diversitate de stiluri, genuri, notații, școli, metode de cercetare, sisteme sonore diferite (tonal și modal). Ca rezultat, și problematica este diversă: monodie versus cântare pe mai multe voci, tradiția greacă adaptată de români, problema sursei primare, problema tratării corale a surselor originale, stilistica bisericească în general etc.

Toate problemele menționate mai sus pot fi elucidate în contextul celor 2 mari tradiții ale muzicii ortodoxe, pe care le întâlnim inclusiv în arealul românesc.

Muzica religioasă bizantină este arta muzicală practică în Biserica Răsăritului creștin ortodox pe vremea și în cuprinsul Imperiului bizantin, iar prin extindere, este cunoscută și noțiunea de “muzică de tradiție bizantină”. Denumirea de “muzică bizantină” i-a fost atribuită de muzicologii epocii moderne. Muzicologul român Victor Giuleanu în cartea sa *Muzica bizantină* vorbește și despre o altă noțiune — “muzică psaltică”, despre care precizează că unica accepțiune etimologică valabilă a cuvântului “psaltică” din această îmbinare este următoarea: “arta propagată de “psalți””,

interpreți și compozitori profesioniști ai muzicii bizantine din toate timpurile” [1, p. 24], același muzicolog continuă: “... în știința și muzicologia universală a ultimelor două veacuri această artă circulă mai mult sub identitatea de artă “bizantină”, iar termenul de “psaltică” se întrebuintează din ce în ce mai puțin, nereprezentând vreo însușire specifică, de conținut și structură, cum ar cere toate preceptele de ordin semantic” [1, p. 26]. Arta sonoră bizantină a fost alimentată de mai multe surse, dintre care menționăm muzica sinagogii ebraice, cântarea greacă și romană, precum și muzica populară a diverselor popoare care s-au creștinat.

Muzica bizantină s-a răspândit pe o arie vastă, ce include: Peninsula Balcanică, Orientul Apropiat, Africa de Nord și toată Rusia veche până în Asia Centrală. Drept dovadă a viabilității sale servește faptul că această artă cuprinde un segment temporal impresionant: de la primele veacuri ale creștinismului și până în contemporaneitate. Pe teritoriul României muzica de tradiție bizantină a pătruns încă în perioada apostolică odată cu creștinarea daco-geților, în primul secol al erei noastre, datorită propovăduirii Sf. Apostol Andrei.

În primele veacuri ale creștinismului, nu existau forme scrise de cântare religioasă. Odată cu recunoașterea de către Împăratul Constantin cel Mare a Creștinismului, în 313, prin Edictul de la Mediolanum se impulsionează dezvoltarea cântării religioase, a imnografiei creștine și se concretizează oficiile creștine.

Muzica religioasă de sorginte bizantină este parte integrantă și din trecutul îndepărtat al artei și culturii poporului român, având în acest spațiu deja o istorie îndelungată. Acest strat bogat a fost adaptat la cultura autohtonă, inclusiv și prin traduceri ale surselor tradiționale grecești în limba română. Așadar, o pleiadă întregă de paleologi, bizantinologi, istoricieni, teoreticieni și compozitori români de muzică psaltică au contribuit la dezvoltarea și evoluarea muzicii de tradiție bizantină.

Această muzică a fost transmisă în timp prin manuscrise elaborate de muzicieni-copiști români, care cunoșteau bine cântarea și scrierea neumatică, care au reușit chiar să deschidă școli pe lângă marile centre mănăstirești: Școala de la Neamț (din sec. XV), Școala de la Putna (sec. XVI–XVII), cea de pe lângă Mitropolia Bucureștilor (sec. XVII–XVIII). O caracteristică stilistică specifică pentru monodia bizantină și de tradiție bizantină din Țările Române o reprezintă evoluția sa sub amprenta evidentă a spiritului național. Dovadă în acest sens poate servi contribuția unor importante figuri de compozitori români care au activat în acest domeniu de-a lungul secolelor: Eustatie Protopsaltul Putnei, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica (secolele XV–XVI), Iovașcu Vlahu, Vlad Grămăticu, Filothei Ieromonahul (secolele XVII–XVIII), Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Nectarie Frimu, Ghelasie Basarabeanu, Dimitrie Suceveanu, Serafim Ieromonahul, Neagu Ionescu, Nicolae Severeanu, Ioan Popescu-Pasărea și alții (secolele XIX–XX).

În România există un fond de circa 250 de manuscrise de muzică veche bizantină atribuite secolelor XII–XVII, care sunt mărturia cea mai de preț a unui trecut îndelungat de cultură românească de tradiție bizantină. Aceste manuscrise au fost concepute în diverse sisteme de notație: *ecfonic*, *paleo-bizantin*, *medio-bizantin* și *neo-bizantin*. Există o serie de muzicologi români care au cercetat domeniul muzicii bizantine și de tradiție bizantină, printre care: George Breazul, Gheorghe Ciobanu, Grigore Panțiru, Titus Moisescu, Romeo Ghiorcoiașiu, Octavian Lazăr Cosma, Florin Bucescu, Gabriela Ocneanu, Alexie Buzera, Victor Giuleanu, Sebastian Barbu-Bucur, Gheorghe Firca, Vasile Vasile, Ozana Alexandrescu și mulți alții.

Gheorghe C. Ionescu, în anul 1994, a reușit chiar să realizeze un *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România* [2], care a fost ulterior

reeditat deja în două ediții, în care se regăsesc numele multor compozitori, muzicologi, dascăli de psaltichie, copiiști, interpreți etc.

În Republica Moldova cercetările muzicii bizantine sau de tradiție bizantină nu sunt prea numeroase. Cu toate acestea, există unii muzicologi care se ocupă cu studierea acestei sfere a artei muzicale, ale căror studii sunt importante și valoroase.

Un studiu aprofundat ce cuprinde informații multilaterale cu privire la muzica basarabeană îl găsim în cartea *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate* [3], în care Violina Galaicu oferă o relatare istorică a evenimentelor ce țin de evoluția muzicii bizantine. Astfel, autoarea a sintetizat mai multe date prețioase privind diferite etape de dezvoltare ale acestei arte, începând cu etapa protobizantină și bizantină timpurie, continuând ulterior cu etapa bizantină propriu-zisă, în care vorbește pe rând despre organizarea vieții religioase, ascensiunea artelor aflate în slujba cultului divin; Școala muzicală de la Putna și alte centre ale muzicii liturgice ortodoxe; premise ale românizării muzicii cultice; prima culegere de cântări psaltice cu text românesc — *Psaltichia românească* de Filotei sin Agăi Jipei; cursul muzicii psaltice românești în secolul al XVIII-lea; confruntarea muzicii sacre românești cu reforma hrisantică; activitatea lui Macarie Ieromonahul și Anton Pann; reconsiderarea muzicii psaltice în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Studiul continuă cu relatarea evoluției artei corale naționale în secolul al XX-lea [3, pp. 375–547].

Și problema manuscriselor bizantine s-a plasat în vizorul muzicologilor din Republica Moldova. Cercetătoarele Irina Ciobanu-Suhomlin, Margareta Ciorici (Cervoneac), precum și dirijorul corului *Credo* — Valentina Boldurat, au ridicat manuscrisele din fondul Mănăstirii Noul Neamț și le-au analizat din punct de vedere al autorilor, notației, componenței, adică au realizat un studiu paleografic. În vizorul lor au nimerit anume manuscrisele surselor monodice, exclusiv. Rezultatele științifice ale studiilor privind manuscrisele muzicale din fondul Mănăstirii Noul Neamț (Basarabia) ale Irinei Ciobanu-Suhomlin și Margaretei Ciorici vizează atât creațiile în sine, cât și compozitori ai cântărilor de tradiție bizantină în manuscrisele de la acea mănăstire și au fost publicate în mai multe articole.

Astfel, muzicologul Irina Ciobanu-Suhomlin realizează o serie de articole: *Colecția manuscriselor muzicale din fondul Mănăstirii Noul Neamț (Basarabia)* [4, pp. 83–90]; *Polieleul în manuscrisele muzicale ale lui Andronic din colecția Mănăstirii Noul Neamț* [5, pp. 102–105]; *Scrierea și tradițiile orale în cultura muzicală bizantină* [6, pp. 111–123], în revista *Byzantion Romanicon*; studiul intitulat *Compozitori ai cântărilor de tradiție bizantină în manuscrisele lui Andronic de la Mănăstirea Noul Neamț*, publicat în revista *Acta Musicae Byzantinae* [7, pp. 97–101]; precum și o monografie — *Tezaurul muzical de tradiție bizantină din Republica Moldova* [8].

Margareta Cervoneac¹ este autoarea următoarelor articole: *Manuscrisul lui Calistrat Galactinovici din colecția Mănăstirii Noul Neamț* [9, pp. 106–111]; *Autorii muzicii de tradiție bizantină din colecția de manuscrise ale mănăstirii Noul Neamț* [10, pp. 64–68]; *Fondul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină al Mănăstirii Noul Neamț: generalități* [11, pp. 105–108]. Muzicologul M. Cervoneac mai este autoarea studiilor: *Aspectele paleografice ale cărților muzicale din Fondul 2119 al Arhivei Naționale din Chișinău* [12]; precum și *Stilistica muzicală a*

¹ Dorim să menționăm faptul că pentru a fi mai aproape de muzica de tradiție bizantină, a o înțelege și însuși mai bine, muzicologul Margareta Ciorici (Cervoneac) a studiat special în acest scop chiar și limba greacă, lucru care a ajutat-o mult, inclusiv în demersurile sale muzicologice de cercetare a cântărilor religioase de tradiție bizantină, după cum ne-a mărturisit ea însăși. În plus, cercetătoarea este îndeaproape cunoscută cu ceea ce presupune nemijlocit cântarea în biserică, făcând parte din corul de la Biserica cu hramul *Sf. Gheorghe* din Chișinău.

cântărilor de tradiție bizantină — Fondul 2119, inventarul 4, dosarul 12 al Arhivei Naționale din Chișinău [13, pp. 105–114].

Așadar, vedem că în Republica Moldova, muzica religioasă de tradiție bizantină este studiată de persoane inițiate în domeniu, care se ocupă de cunoașterea acestei arte cu toată seriozitatea și profesionalismul necesar.

În aceeași ordine de idei, dorim să menționăm și meritele muzicologului Irina Ciobanu-Suhomlin care a reușit să întemeieze și o adevărată “școală de cercetare a muzicii religioase la noi”, fiind coordonator științific a numeroase teze de licență, masterat, inclusiv și doctorat, altoind în sufletele studenților cu străduință dragostea și interesul pentru acest domeniu al artei.

În studiul intitulat *A Bibliography of musicological works on orthodox chant printed in Romania* (1990–2002) semnat de Costin Moisil [14, pp. 217–234], care cuprinde lista bibliografică a celor mai relevante studii muzicologice ale cântării ortodoxe care au fost tipărite în spațiul românesc între anii 1990–2002, sunt menționate de rând cu muzicologii din România și nume ale muzicologilor din spațiul basarabean: Irina Ciobanu-Suhomlin, Margareta Cervoneac, Violina Galaicu. Ceea ce ne mărturisește despre faptul că și cercetările muzicologilor din Republica Moldova prezintă interes și se aliniază în rând cu cele ale muzicologilor români.

Clasificarea muzicii corale la români în cele 3 curenți mari: curentul rus, curentul german și curentul tradiționalist, în arealul cultural basarabean, intră în vigoare doar în ultimul deceniu al secolului al XX-lea, atunci când reprezentanții școlii componistice din Republica Moldova au reluat tradiția creării muzicii cu tematică religioasă [3, p. 511].

Deși, compozitorul Gavriil Musicescu este considerat unul din reprezentanții de frunte al curentului rus (ca un rezultat firesc al studiilor pe care le-a urmat la Conservatorul din Sankt-Petersburg), totuși muzica sa religioasă nu a rămas străină nici de influențele barocului german sau ale rococo-ului italian (lucru explicabil dacă ne gândim că în perioada în care și-a desfășurat G. Musicescu activitatea componistică exista o tendință generală în societatea românească din secolul XIX de a apropia cât mai mult cultura națională de cea europeană), și nici de influențele curentului tradiționalist, care și el și-a pus amprenta asupra creației distinsului înaintaș al muzicii corale religioase românești.

George Breazul i-a dedicat marelui compozitor o monografie intitulată *Gavriil Musicescu*, scrisă și publicată în 1962 [15], unde relatează inclusiv și despre creațiile compozitorului în stilul curentului tradiționalist. Despre viața și activitatea lui G. Musicescu la Iași au scris mai mulți cercetători, printre care: D. Popovici *Muzica Corală Românească* [16], Z. Vancea [17], O. L. Cosma în *Hronicul muzicii românești* [18] ș.a.

Despre prezența celor trei curenți ale muzicii corale în creația religioasă a lui G. Musicescu menționează și muzicologul român G. Ocneanu în articolul său intitulat *Elemente stilistice în muzica corală românească religioasă. Liturghia de Gavriil Musicescu*, în care atrage atenția asupra faptului că ciclul *Imnele Dumnezeieștii Liturghii* cuprinde pe de o parte coruri din repertoriul rus, cu indicarea autorilor (D. Bortneanski, G. Lvovschi, G. Lomakin, F. Makarov) și creații în acest stil, semnate de însuși Musicescu, cum sunt *Răspunsurile* în Do sau *Mulți ani*. Pe de altă parte, găsim piese care sunt de fapt armonizări ale cântării psaltice, cum ar fi *Răspunsurile mari* în Fa, având la bază niște melodii furnizate de mitropolitul Iosif Naniescu, sau cele 3 stări ale *Prohodului Mântuitorului* de la sfârșitul volumului, cu păstrarea caracterului modal. Curentul de influență occidentală este sesizabil în Axioane, atât la nivelul liniilor melodice, cât și la organizarea ritmică, despre care Gabriela Ocneanu opinează că nu sunt întotdeauna în spiritul religios necesar [19,

pp. 29–31]. Și muzicologul E. Nagacevschi, în articolul său intitulat *Liturghia lui Gavriil Musicescu — creuzet de tradiții și stiluri muzicale*, publicat în revista *Arta* în a. 2013 [20, pp. 28–32] neagă, prin argumente clare și dovezi concludente opinia despre impactul exclusiv al stilului bisericesc rusesc asupra formării stilului componistic al lui G. Musicescu.

Muzicologul Elena Nagacevschi mai este autoarea unui articol despre creația compozitorului Gavriil Musicescu intitulat *Un mare promotor al muzicii corale* publicat în culegerea *Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX*, în care menționează: “La început creațiile lui religioase de proporții mai mici aveau un caracter modal. Una din cele mai vechi schițe de armonizare este considerată cea concepută pe melodia *Doamne strigat-am* (decembrie 1871). După ce au urmat diferite armonizări ale troparelor cununiei. E regretabil însă că în lucrările de maturitate compozitorul a părăsit izvorul nesecat de inspirație al cântecului popular și al cântecului de strană. Din următoarele creații religioase dispar aspectele modale și ritmica intens variată a muzicii românești de tradiție bizantină. În *Imnele Heruvice*, în Re-major și în Do-major, în cele două concerte corale și în poemul coral *Acum slobozește* s-au infiltrat treptat unele influențe străine, ca stilul lui Bortneanski, stilul Barocului muzical german” [21, p. 28].

Creațiile lui Musicescu în stilul curentului tradiționalist apar ca rezultat al acțiunii compozitorului, care împreună cu psalții Grigore Gheorghiu și Gheorghe Dima, a transcris un număr impresionant de melodii bisericești din notația bizantină în cea liniară cu armonizarea lor în cele opt glasuri, alcătuiind *Anastasimatarul*. Despre acest fapt relatează muzicologul Lidia Axionov în cartea sa *Gavriil Musicescu: viața și opera* editată în anul 1960 la Chișinău [22], menționând și cererea înaintată Sinodului de către G. Musicescu împreună cu profesorul de muzică bisericească Gh. Gheorghiu și profesorul de muzică G. Dima, în care explicau necesitatea transcrierii vechilor cântări pe notație europeană. Despre acest demers al grupului ieșean relatează și muzicologul român Gheorghe C. Ionescu în studiul său *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România* [2, pp. 228–229].

Reputatul muzicolog și bizantinolog Titus Moisescu i-a dedicat marelui înaintaș al muzicii românești Gavriil Musicescu un studiu cu denumirea *Gavriil Musicescu și cele dintâi transcrieri ale Anastasimatarului*, în cartea sa *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români* [23, pp. 165–177], precum și un articol intitulat *Gavriil Musicescu 150 de ani de la naștere* în revista *Muzica* [24, pp. 107–120], unde subliniază faptul că două sunt domeniile de activitate în care a excelat această personalitate: în primul rând este menționată activitatea didactică, ca profesor, organizator și îndrumător al învățământului artistic-muzical de toate gradele, redactând în 1877 chiar și un *Curs practic de muzică vocală pentru usul gimnasiilor, școalelor și institutelor private*, propunând astfel metode noi, practice, de propulsare a muzicii în cadrul învățământului. În al doilea rând, muzicologul T. Moisescu menționează activitatea de compozitor a lui G. Musicescu în care a reușit să creeze lucrări de mare popularitate, în special în domeniul liturgic, urmând modelul rusesc pe care l-a experimentat la Ismail și la Petersburg, și melosul psaltic al cântării tradiționale ortodoxe, pe care l-a cultivat la Seminarul teologic din Huși sub oblăduirea Episcopului Melchisedec Ștefănescu, cu ajutorul căruia G. Musicescu a reușit să transcrie în notație liniară *Anastasimatarul* său (1884–1889).

În pofida faptului că G. Musicescu a compus puține creații proprii ce se afiliază curentului tradiționalist, totuși în multe compoziții corale religioase ale sale transpare acel spirit al muzicii religioase de tradiție bizantină.

O altă figură deosebit de importantă în ceea ce privește dezvoltarea artei corale de la noi, inclusiv a muzicii de tradiție bizantină, a fost Mihail Berezovschi. Cercetătorii artei corale din Basarabia E. Nagacevschi [25] și T. Danița au reconstituit unele date istorice privind activitatea prodigioasă a preotului, dirijorului și compozitorului [26].

Și în creația corală religioasă a acestui compozitor sunt sesizabile influențe ale celor trei curente specifice artei corale românești. La fel ca și G. Musicescu, el a transcris melodii bisericești basarabene din vechea notație neumatică în notație liniară, fiind ajutat de psaltul de la Catedrala din Chișinău și profesorul Școlii de cântăreți G. Hodorogea. Ulterior, a armonizat aceste melodii pentru cor mixt în toate cele 8 glasuri. E. Nagacevschi menționează: “Atât G. Musicescu, cât și M. Berezovschi au păstrat specificul melosului psaltic, contribuind, prin armonizarea lui, la constituirea unui stil coral specific ortodoxiei moldo-române. În prelucrările lor corale, compozitorii au respectat structura modală și melodică a monodiei psaltice, precum și construcția arhitectonică a acestui melos” [3, p. 515].

În schița monografică a muzicologului Elena Nagacevschi intitulată *Mihail Berezovschi — dirijor de cor și compozitor* [25], în Anexa 1 cercetătoarea propune listele creațiilor în care compozitorul basarabean armonizează melodii din Psaltichie, atât creații din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* pentru cor mixt, bărbătesc și pentru trei voci egale (1922) [25, p. 40], cât și din ciclul *Imnele Vecerniei și Utreniei*, din Triod, Sf. Paști, *Te Deum* și sfințirea bisericii pentru cor mixt, bărbătesc și pentru trei voci egale (1927) [25, p. 41]. Cu părere de rău, aceste liste nu sunt complete, ci conțin majoritatea, dar nu toate piesele ce se încadrează în această categorii. În articolul intitulat *Creația bisericească a lui Mihail Berezovschi*, E. Nagacevschi menționează următoarele: „Fiind un cunoscător al muzicii bisericești tradiționale, Berezovschi îmbină cu îndemânare elementele psaltice într-un limbaj propriu” [27, p. 110].

În studiile muzicologice privind muzica psaltică corală din România nu găsim și tratări aprofundate ale creației compozitorilor basarabeni. Poate unica lucrare mai recentă care include și creațiile compozitorilor din Republica Moldova, lărgind astfel orizontul muzicii corale psaltice în spațiul românesc este teza de doctor a Zamferei Dănilă *Valorificarea sursei bizantine și psaltice în creația compozitorilor din Moldova*. Cercetătoarea îl apreciază pe Mihail Berezovschi ca fiind un compozitor reprezentativ pentru muzica liturgică corală din Basarabia din perioada ante- și interbelică, însă oferă o apreciere rezervată armonizărilor surselor psaltice întreprinse de către compozitorul basarabean [28].

În capitolul III.D al tezei sale intitulat *Tradiție și modernitate în creația liturgică contemporană din Republica Moldova — „Liturghia” de Vladimir Ciolac și „Imnele Sfintei Liturghii a lui Ioan Gură de Aur” de Teodor Zgureanu*, autoarea menționează faptul că în unele creații din *Liturghia* lui V. Ciolac precum sunt “(Întru împărăția Ta, Unule născut, Imnul Heruvic), linia melodică are tangențe cu stilul monodic al psaltichiei ortodoxe, așa cum s-a practicat și se mai practică și astăzi în Basarabia, mai ales în bisericile de la sat”. Iar cât privește ciclul liturgic semnat de T. Zgureanu Z. Dănilă spune că autorul “își propune să creeze cu mijloace muzicale atmosfera orientală specifică muzicii liturgice ortodoxe. În unele piese (*Veniți să ne închinăm, Unul Sfânt, Pre Tatăl, pre Fiul și pre Sfântul Duh, Mila păcii, Bine este cuvântat*) folosește o invenție melodică la baza căreia se află motive muzicale ce conțin în structura lor anumite intervale specifice, cum ar fi secunda mărită, sau un mers specific, treptat ondulatoriu, caracteristici ce conferă discursului muzical o notă orientală, ce se regăsește și în muzica bizantină. <...> Regăsim în această lucrare și câteva coruri în care monodia

de tradiție bizantină este recreată cu fidelitate, atât ca structură intervalică, dar și în ceea ce privește traseul melodic (*Cade-se cu adevărat, Tatăl nostru, Aliluia*)” [28].

Revenind la creația marelui înaintaș al muzicii corale religioase basarabene Mihail Berezovschi, în articolul Irinei Ciobanu-Suhomlin intitulat *Creația lui Mihail Berezovschi din perspectiva didactică a timpului său (în baza Imnelor Vecerniei, Utreniei și a Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur* [29] a fost evidențiată problema necesității unei analize mai aprofundate a compozițiilor acestui autor, muzicologul conștientizând importanța moștenirii sale artistice. Ideea enunțată în acest articol de către muzicolog a servit drept imbold la alegerea temei unei teze de doctorat care este în curs de realizare.

În rezultatul sondajului bibliografic efectuat și analizei literaturii de specialitate, am conturat tabloul general al situației în domeniul studierii muzicii religioase basarabene de tradiție bizantină în muzicologia autohtonă. Studiarea sincronă și diacronă a materialului științific existent ne-a permis să evidențiem următoarele concluzii.

Muzica religioasă nu este pusă prea des în vizorul muzicologilor din Republica Moldova. Există doar unele figuri de muzicologi care se ocupă de studierea acestui domeniu: Irina Ciobanu-Suhomlin, Margarita Ciorici — ale căror cercetări sunt menționate și în literatura de specialitate din România. Întâlnim și unele studii de caracter istoric semnate de muzicologii Violina Galaicu și Elena Nagacevski.

Deși viața și creația compozitorului Mihail Berezovschi sunt analizate în unele lucrări muzicologice, totuși nu există un studiu suficient de profund care să ajungă până la sursa primară și să ne prezinte concret cum a abordat compozitorul monodia bizantină.

Se impune în mod stringent și corectarea unor lacune, inexactități în abordarea subiectelor ce țin de creația religioasă a acestui compozitor.

Pledăm insistent în favoarea ideii că cercetarea creației coral-religioase a lui M. Berezovschi trebuie efectuată în direcția identificării surselor monodice care au servit drept sursă de inspirație și bază a armonizărilor realizate de compozitor, investigarea metodelor de prelucrare a monodiei însăși într-o lucrare corală religioasă pe mai multe voci, analiza limbajul componistic al ciclurilor semnate de acest compozitor, inclusiv la nivel sintactic și arhitectonic, aprecierea gradului de implicare în modificarea surselor inițiale. Numai printr-o asemenea manieră de abordare, ar putea fi extinsă, aprofundată și consolidată baza teoretică și practică de studiere a creației religioase a acestei figuri impunătoare care a lăsat pagini prețioase în acest domeniu.

Întrucât trecutul artistic capătă o tot mai mare importanță pentru societatea contemporană, este imperios necesar de a reactualiza contribuțiile pe care le-a avut compozitorul basarabean M. Berezovschi în istoria artei corale naționale și modul în care acesta a influențat dezvoltarea ulterioară a acestei ramuri a artei muzicale de la noi.

Cele relatate mai sus nu fac altceva decât să reliefeze aspectele esențiale referitoare la necesitatea acută de a continua cercetările privind creația muzical-religioasă a compozitorilor autohtoni, care să proiecteze noi fascicule de lumină în domeniul muzicii religioase din spațiul românesc.

Referințe bibliografice

1. GIULEANU, V. *Melodica bizantină: Studiu teoretic și morfologic al stilului modern (neo-bizantin)*. București: Editura Muzicală, 1981.
2. IONESCU, Gh. C. *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România*. București: Diogene, 1994.
3. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009.
4. CIOBANU-SUHOMLIN, I., VASILE, V. Colecția manuscriselor muzicale din fondul Mănăstirii Noul Neamț (Basarabia). In: *Byzantion Romanicon*. Iași, 1997, III, pp. 83–91.
5. CIOBANU-SUHOMLIN, I. Polieleul în manuscrisele muzicale ale lui Andronic din colecția Mănăstirii Noul Neamț. In: *Byzantion Romanicon*. Iași, 1998, IV, pp. 102–105.
6. CIOBANU-SUHOMLIN, I. Scrierea și tradițiile orale în cultura muzicală bizantină. In: *Byzantion Romanicon*. Iași, 1999, V, pp. 111–123.
7. CIOBANU-SUHOMLIN, I. Compozitori ai cântărilor de tradiție bizantină în manuscrisele lui Andronic de la Mănăstirea Noul Neamț. In: *Acta Musicae Byzantinae*. Iași, 2000, vol. II, nr. 1, pp. 97–101.
8. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Tezaurul muzical de tradiție bizantină din Republica Moldova*, Chișinău: Cartea Moldovei, 2007.
9. CERVONEAC, M. Manuscrisul lui Calistrat Galactinovici din colecția Mănăstirii Noul Neamț. In: *Byzantion Romanicon*. 1998, IV, pp. 106–111.
10. CERVONEAC, M. Autorii muzicii de tradiție bizantină din colecția de manuscrise ale mănăstirii Noul Neamț. In: *Acta Musicae Byzantinae*. 1999, vol. I, pp. 64–68.
11. CERVONEAC-CIORICI, M. Fondul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină al Mănăstirii Noul Neamț: generalități. In: *Acta Musicae Byzantinae*. 2000, vol. II, nr. 1, pp. 105–108.
12. CIORICI, M. Aspectele paleografice ale cărților muzicale din Fondul 2119 al Arhivei Naționale din Chișinău. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. Ed. a III-a*. Chișinău: Grafema Libris, 2003.
13. CIORICI, M. Stilistica muzicală a cântărilor de tradiție bizantină – Fondul 2119, inventarul 4, dosarul 12 al Arhivei Naționale din Chișinău. In: *Тезисы научной конференции, посвященной 15-летию образования общества греческой культуры “Элефтерия” в Республике Молдова*. Chișinău: Парагон, 2006.
14. MOJSIL, K. (MOISIL, C.) A bibliography of musicological works on orthodox chant printed in Romania (1990–2002). In: *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muzicu*. Novi Sad, 2005, no. 32/33, pp. 217–234.
15. BREAZUL, G. *Gavriil Musicescu*. București: Editura Muzicală, 1962.
16. POPOVICI, D. *Muzica Corală Românească*. București: Editura Muzicală, 1966.
17. VANCEA, Z. *Creația corală românească (sec. XIX–XX)*. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1968.
18. COSMA, O. L. *Hronicul muzicii românești*. Vol. VII. București: Editura Muzicală, 1986.
19. OCNEANU, G. Elemente stilistice în muzica corală românească religioasă. Liturgia de Gavriil Musicescu. In: *Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX: (materialele conferinței)*. Chișinău: Deruga, 1993.
20. NAGACEVSCHI, E. Liturgia lui Gavriil Musicescu – creuzet de tradiții și stiluri muzicale. In: *Arta*, 2013, Ser. Arte audiovizuale: Muzică, Teatru, Cinema. Chișinău: AȘM, 2013, Vol. I (XXII), nr. 2, pp. 28–32.
21. NAGACEVSCHI, E. Un mare promotor al muzicii corale. In: *Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX: (materialele conferinței)*. Chișinău: Deruga, 1993, pp. 26–28.
22. AXIONOVA, L. *Gavriil Musicescu: Viața și Opera*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1960.
23. MOISESCU, T. *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români*. București: Editura Muzicală, 1999.
24. MOISESCU, T. Gavriil Musicescu. 150 de ani de la naștere. In: *Muzica*. București, 1997, nr. 2, pp. 107–120.
25. NAGACEVSCHI, E. *Mihail Berezovschi – dirijor de cor și compozitor*. Chișinău: Epigraf, 2002.
26. DANIȚĂ, T. *Arta de interpretare corală din Basarabia în proces de devenire (sf. sec. XIX – înc. sec. XX)*. autoref. tz. doct. în studiul artelor. Chișinău, 2006.
27. NAGACEVSCHI, E. Creația bisericească a lui Mihail Berezovschi. In: *Arta*, 1998. Chișinău: AȘM, 1999, pp. 110–112.
28. DĂNILĂ, Z.I. *Valorificarea sursei bizantine și psaltice în creația compozitorilor din Moldova* [online]: rezumat al tezei de doctorat. Iași, 2011 [accesat 14 sept. 2015].
Disponibil: http://www.arteias.ro/universitate/other/DR_REZUMAT_ZAMFIRA_RO.pdf
29. CIOBANU-SUHOMLIN, I. Creația lui Mihail Berezovschi din perspectiva didactică a timpului său (în baza Imnelor Vecerniei, Utreniei și a Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur). In: *Învățământul muzical la Chișinău: istorie și contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2004, pp. 86–92.

II. Operă

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ МОНООПЕРЫ АТЕХ Г. ЧОБАНУ И ЕЕ КОРРЕЛЯЦИЯ С ЛИТЕРАТУРНЫМ ПЕРВОИСТОЧНИКОМ

CONCEPȚIA MUZICAL-DRAMATURGICĂ A MONOOPEREI АТЕН DE GH. CIOBANU ÎN CORELARE CU SURSA LITERARĂ

THE MUSICAL-DRAMATURGIC CONCEPT OF THE MONOOPERA АТЕН BY GH. CIOBANU IN CORRELATION WITH THE LITERARY SOURCE

ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,
профессор, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Статья посвящена особенностям музыкального воплощения литературного первоисточника монооперы-балета «Атех, или откровения хазарской принцессы» Г. Чобану, в основу которой положены три фрагмента из знакового для конца XX в. художественного произведения — романа-лексикона «Хазарский словарь» М. Павича. Опираясь на жанровые характеристики современных моноопер, с одной стороны, и на исключительные качества образа Атех в романе, с другой, автор выявляет основные принципы подхода композитора к литературному тексту — селективность, экономия вербальных средств, упрощение содержательного плана за счет отказа от текста с символическим и мистическим компонентами и увеличение роли музыкально-драматургических средств. Рассматриваются различные типы семантического соотношения текста и музыки в моноопере — конвергенции (иллюстрация, параллелизм, ассоциация и др.) и дивергенции смыслов. Автор приходит к выводу, что смысловые концепты монооперы Г. Чобану возникают на пересечении, с одной стороны, принципа саморефлексии, с другой — идеи превращений, которая движет музыкально-драматургическим процессом.

Ключевые слова: моноопера, Атех, литературный первоисточник, Хазарский словарь, композиторская интерпретация текста, текст, саморефлексия, семантическое соотношение слова и музыки, вокализ

Articolul este dedicat particularităților abordării muzicale a sursei literare în monoopera-balet „Ateh sau revelațiile prințesei khazare” de Gh. Ciobanu, lucrare care se bazează pe trei fragmente din romanul-lexicon „Dicționarul khazar” de M. Pavic — operă artistică de reper de la sfârșitul secolului XX. Reieșind din caracteristicile de gen ale monooperelor moderne, pe de o parte, și din calitățile excepționale ale chipului prințesei Аteh în romanul dat, pe de altă parte, autoarea dezvăluie principiile de bază ale abordării textului literar de către compozitor, printre care se evidențiază selectivitatea, economia mijloacelor verbale, simplificarea planului de conținut prin eliminarea textului cu componente simbolice și mistice și creșterea rolului mijloacelor muzical-dramatice. Sunt dezbătute diferite tipuri de relație semantică între text și muzică în mono-operă precum convergența (ilustrare, paralelism, asociație ș. a.) și divergența de sensuri. Autoarea concluzionează că conceptele ideatice ale monooperei lui Gh. Ciobanu apar la intersecția principiului de autorefecție, pe de o parte, și a ideii de transformare care pune în mișcare procesul muzical-dramaturgic, pe de altă parte.

Cuvinte-cheie: monooperă, Аteh, sursă literară, Dicționarul khazar, interpretare componistică a textului, text, autorefecție, corelare semantică a cuvântului cu muzică, vocaliză

The article is devoted to the peculiarities of the musical embodiment of the literary source in the mono-opera-ballet „Ateh or the revelations of the Khazar princess” by Gh. Ciobanu, based on three fragments from the lexicon-novel “Dictionary of the Khazars” by M. Pavic, a reference work of art of the end of the 20th century. Following from the genre characteristics of modern mono-operas, on the one hand, and on the exceptional qualities of Аteh’s image in the novel, on the other hand, the author reveals the basic principles of the composer’s approach to the literary text — selectivity, economy of verbal means, simplification of the content plan by eliminating the text with symbolic and mystical components and increasing the role of musical-dramatic means. The author considers various types of semantic relation between the text and music in the mono-opera — convergence (illustration, parallelism, association and others) and divergence of meanings. The author comes to the conclusion that the semantic concepts of the mono-opera by Gh. Ciobanu occur at the intersection of the self-reflection principle, on the one hand, on the other hand — of the idea of transformations that moves the musical-dramaturgical process.

Keywords: mono-opera, Аteh, literary source, Dictionary of the Khazars, composer’s interpretation of text, text, self-reflection, semantic relation between the text and music, vocalise

Моноопера XX–XXI вв. как один из развивающихся жанров, обладает устойчивыми жанровыми признаками, к числу которых, по мнению исследователей, можно отнести, в том числе, особое смысловое поле [1]. В то же время современная моноопера — это область экспериментов, стилистические рамки которых все более раздвигаются. В этом смысле моноопера с балетом *Атех, или откровения хазарской принцессы* Г. Чобану находится в русле основных тенденций развития этого жанра, отличаясь с одной стороны, характерным комплексом использованных средств, а с другой — демонстрируя новый синтез музыкально-театральных жанров (см. об этом более раннюю статью автора — [2]).

Задача статьи — оттолкнувшись от смыслопорождающего текста М. Павича, трактовать монооперу Г. Чобану как смыслопередающую художественную интерпретацию литературного источника, осуществленную композитором с привлечением синтетических выразительных средств — музыки и хореографии. В своем исследовании мы опирались на музыкальную партитуру, в определенной степени абстрагировавшись от сценического и хореографического прочтения спектакля, но принимая во внимание особые качества музыки, изначально предназначенной композитором для пластического воплощения.

Характерные жанровые черты монооперы, так или иначе связанные с единственным персонажем — камерный характер, монологизм, психологизм (акцент на внутренних переживаниях героини), ограничение событий по времени и месту действия, возможность акцентировать роль оркестра в прорисовке характера и ситуации и т.п., — обусловили преобладающее обращение композиторов к современным литературным источникам. Классические образцы этого жанра — *Ожидание* А. Шёнберга на текст Марии Паппенхайм, *Человеческий голос* Ф. Пуленка на либретто Ж. Кокто, — а также более современные монооперы — *Письмо незнакомки* А. Спадавеккиа по новелле С. Цвейга, *Ожидание* М. Таривердиева на стихи Роберта Рождественского, *Дневник Анны Франк* Г. Фрида, *Письма любви* украинского композитора В. С. Губаренко по новелле А. Барбюса *Нежность*, *Путешествие к любви* Фараджа Караева на стихи поэтов XX века, *Новый Адам* румынского композитора венгерского происхождения Эде Тереньи (Ede Terényi) по афоризмам скульптора Константина Брынкуша и др. — служат тому подтверждением.

В моноопере *Атех* Г. Чобану также использовал неизменный текст знакового для конца XX в. литературного произведения — романа-лексикона *Хазарский словарь* (1984) М. Павича, избрав для своего сочинения три фрагмента, связанных с принцессой Атех. Цельные по своей форме монологи хазарской принцессы получили в опере Г. Чобану статус *откровений* (о них см. [3]) — именно так назвал композитор три относительно замкнутых номера, присвоив им порядковые номера. В основу их положен текст двух молитв и одного стихотворения Атех. Текст двух квази-молитв — *Отче наш* и *Радуйся, Мария!* — носит нео-апокрифический характер и также подложен, как и весь *Хазарский словарь*.

Таким образом, текст монооперы Г. Чобану одновременно и уникален, и типичен для современных образцов этого жанра. В использовании первоисточника композитор следует главной тенденции создания современных моноопер на основе монологической речи, поскольку откровения также можно условно отнести к «дневниковой» прозе, к записям для себя. В то же время характер литературного первоисточника — большой роман-лексикон, в котором сведения о принцессе рассыпаны по многим страницам словарных статей, потребовал от композитора определенной работы в создании образа принцессы Атех для своего музыкально-сценического произведения, предопределив архитектонику последнего.

На наш взгляд, номерная структура монооперы в большой степени проецирует архитектуру оригинального жанра творения сербского писателя — романа-лексикона. В этом, по нашему мнению, проявляется еще одна тенденция, связанная с трактовкой литературного источника в современных монооперах: бережное отношение к тексту. По наблюдению исследователя камерной оперы XX в. А. Селицкого, так как в функции либреттистов выступают, как правило, сами композиторы, то жанрово-композиционные и лексические особенности литературной основы в принципе сохранены [4, с. 15].

При всей общности проявления отмеченных тенденций, моноопера Г. Чобану отличается от других образцов этого жанра, прежде всего, своим *элективным* подходом к литературному материалу, а затем — и способами музыкального прочтения литературного первоисточника.

- Во-первых, композитор селективно подошел к авторскому тексту М. Павича, выбрав лишь один персонаж романа из множества других, что было неизбежным в случае обращения к большому роману-лексикону.
- Во-вторых, из многих страниц, посвященных образу принцессы Атех в романе, а также сюжетных линий, намеченных в словарной статье об Атех, Г. Чобану отобрал лишь три законченных отрывка, поменяв их, к тому же, местами, т.е. расположив в иной последовательности в пространстве своей монооперы.
- В-третьих, примечателен выбор именно этих фрагментов текста, возможно, не самых репрезентативных для романного образа Атех, т.е. не самых напряженных, экспрессивных в сюжетно-драматургическом, лирико-драматическом либо символическом смыслах. Компонуя из романа-лексикона текст для своей монооперы, композитор проходит мимо многих богатых с точки зрения музыкального воплощения образов, например, таких как астрологическое, нумерологическое, символическое истолкование букв ее имени или онейрический мотив (у М. Павича Атех — покровительница секты ловцов снов). Объединяет все три фрагмента, прежде всего, монологичность высказывания.
- В-четвертых, не ограничившись селекцией текста, композитор изменил жанровую основу избранных фрагментов, заменив молитву и так называемое «стихотворение» о сновидении («Заснув вечером, мы, в сущности, превращаемся в актеров...») на откровения, о чем автор статьи более подробно написал ранее [2; 5]. Здесь же следует уточнить, что в такой замене нет существенного прорыва в принципиально иную жанровую сферу. И литературный, и музыкальный монолог часто сравниваются с *исповедью*, последняя же, как литературный жанр, нередко воплощается в виде дневников, автобиографических материалов, памятных записок и писем — т.е. всего того, что стало литературной основой современных моноопер. В то же время качество «исповедальности» монологов принцесс Атех и особенности их музыкального воплощения в моноопере Г. Чобану заслуживают отдельного внимания, с учетом того, что в музыке сложились определенные жанровые формы выражения исповедального слова [6].

Вся эта предварительная работа с оригинальным текстом М. Павича, произведенная композитором на этапе замысла своего произведения, обнажает его художественную концепцию — создать многомерный музыкально-сценический образ хазарской принцессы, оттолкнувшись от литературного первоисточника, но переработав его путем селекции и пермутации. Результатами переработки литературного первоисточника — романа-лексикона

Хазарский словарь М. Павича для монооперы *Атех, или Откровения хазарской принцессы* Г. Чобану стали:

- избирательность композитора в подходе к тексту,
- немногословие текстовой основы музыкально-сценического произведения: ограничение монооперы тремя прозаическими отрывками, два из которых — явно рефлексивного характера,
- упрощение содержательного плана за счет отказа от текста с символическим и мистическим компонентами либо уменьшение их роли, и в то же время — достижение художественной обобщенности и глубины музыкального образа Атех вследствие лимитации вербального ряда.

Отмеченные черты композиторского вмешательства свидетельствуют о намерении ее автора перенести основную смысловую нагрузку в область музыкальной драматургии и музыкального ряда в целом. При этом в опере используются различные типы семантического соотношения текста и музыки (хореографический компонент, важный в триединстве слова, жеста и музыкального звучания, в данной статье, однако, не обсуждается, так как он «достраивался» к уже готовой аудиозаписи монооперы).

Так, примером *параллелизма* музыкального и текстового содержания — следования музыки за текстом, приближающегося к звуковой иллюстрации, могут стать вокальные рулады героини после слов «разучиваем роль» в третьем Откровении (раздел *cantabile, in metro*, с. 14 партитуры). А звучащий здесь условный парадный театрально-цирковой марш (*Allegro*) не только вполне соответствует образам сцены, театральной роли, ее разучивания, но и знаменует собой противопоставление дневного бодрствования и ночного сна. Поэтому педали, обрывки пассажей, фигуры *ad libitum*, призрачные звучности колокольчиков и виброфона начального раздела последнего Откровения, передающие зыбкое состояние сна и причудливые роли из наших сновидений, сменяются другой условной реальностью — актерскими ролями театра жизни.

Ассоциативное смысловое соотношение складывается, например, во втором Откровении, где машинерии человеческого муравейника на корабле (метафора муравьев, муравейника и корабля с парусами в тексте) соответствует стихия музыкального движения инструментальных разделов (подвижный темп, пассажи шестнадцатых, трехдольный метр, размер 6/8). Метроритмические и темповые особенности, начальная мелодия флейты, дублированной первыми скрипками на фоне пиццикато струнных, пунктирный ритм во втором предложении неквадратного периода неповторного строения, повторенного дважды, участие ударных сообщают первому же инструментальному разделу черты танцевальности (с. 3). По своей жанровой модели он вызывает ассоциации с жигой — интернациональным подвижным танцем в трехдольном метре, в сложном размере, известным также как народный танец моряков, ассимилированный впоследствии в профессиональном музыкальном творчестве. Черты жиги как прообраза инструментальных разделов второго Откровения еще более усиливаются при возвращении темы, которая постоянно варьируется и полифонизируется. Квази-имитационная фактура складывается на основе варьирования начального тематического мотива, в качестве одного из вариантов композитор использует типичное для жиги обращение.

Следовательно, по принципу семантического *сходства (конвергенции)* музыки и текста строится вымышленный мир героини — художественное пространство каждой из сцен

оперы. В то же время его логику непросто осознать, исходя из либреттно-ориентированного (или логически ориентированного) сознания зрителя или слушателя. Отобранные фрагменты романа относительно замкнуты по своему содержанию, обеспечивая композитору возможность формирования оперы из отдельных сцен. Более того, в их совокупности, все три текста, на первый взгляд, не предлагают сквозного развития сюжета. Однако, смысловое подобие текстов пролога, первого и третьего Откровений, объединенных идеей игры, перевоплощения, и их схожее музыкальное решение обеспечивают моноопере стройность драматургической концепции и композиционного воплощения.

При всем этом в опере Г. Чобану не ограничивается *однонаправленным действием* двух составляющих музыкального целого — музыки и прозаического текста, прибегая также к методам *расхождения (дивергенции) смыслов*. Механизм их действия основан на «отключении» смысла литературного источника, его подмене и последующем достраивании музыкальным рядом. Российский музыковед И. Степанова — автор исследования о диалектике семантических связей слова и музыки¹ [9], — выделяет такие принципы композиторской интерпретации, как перераспределение смысловых акцентов, смысловые противоречия и антиномии, перенос в различные жанровые, стилистические и даже культурные контексты. Возможность организации смысловых контрапунктов (или, другими словами, полисемантического синтеза слова и музыки) заложена, прежде всего, в литературном тексте М. Павича — гипертексте, отличающемся нелинейным пространством, постмодернистским переключением смыслов. Это открывает практически неограниченные возможности для композитора (заметим, что и для постановщиков спектакля в целом!). Ассоциативность музыкального мышления, проявившаяся в моноопере Г. Чобану и связываемая с постмодернизмом, также обусловлена особенностями литературного источника.

В опере нет «хронологии», нет предыстории и постистории, не очерчено конкретное пространство. Отсутствуют противоречия, конфликт, который дает остроту переживания и динамику образа. В опере нет сквозного драматического действия в связи с отсутствием линейного сюжета, что, несомненно, определяется литературным первоисточником, но есть жизнь чувств. В то же время в тексте *Атех* сложно проследить и жизнь эмоций, понимаемую как логическое следование — зарождение, развитие, кульминации. При всем том текст М. Павича открывает широкое поле деятельности для композитора, позволяя с легкостью переключать музыкально-смысловые планы, что наблюдается наиболее отчетливо в вокализациях, с их частой сменой музыкальных образов.

В вокальной партии наблюдается не столько разнообразие форм эмоционально-речевого выражения личности — восклицания, упреки, сомнения, неуверенность и т.д., что так легко воплощается музыкальными средствами, сколько конструирование цельного музыкального языка Атех, из которого сотканы разговорно-речевые интонации, стон, смех, крик, шепот, энергичные рулады и т.п. В этом можно усмотреть проявление одного из композиционных методов XX в., который М. Лобанова определяет как «сознательное воссочинение языка на

¹ Несмотря на то, что феномены, рассмотренные в упомянутой диссертации — богослужбное пение, песенный фольклор, романс XIX в., авангардные направления в камерно-вокальной музыке XX века на русском языке — далеки от материала монооперы Г. Чобану, написанной на современную постмодернистскую прозу, ряд выводов работы отличается универсальностью. В частности, плодотворным представляется положение о зависимости результата музыкальной интерпретации от субъективного фактора — индивидуальных черт поэтики композитора — «чувственного или рационального восприятия поэзии, эмоциональных и эстетических доминант и т. д.», и объективных свойств самого текстового источника [9].

основе фонетического слоя, заданного композитором» [7, с. 97–98]. Заметим, что о «музыкальном доммысливании» образа Атех говорит сам композитор в своих комментариях к опере, процитированных молдавским музыковедом Е. Мироненко, рассматривающей монооперу-балет *Amex* в контексте принципов «нового музыкального театра» [8, с. 339].

К аналогичным выводам приходит российский исследователь И. Степанова, исследовавшая диалектику семантических связей слова и музыки [9]. Доказав неактуальность синтеза слова и музыки, понимаемого как слияние, для современного искусства, она считает, что ведущей моделью сочетания семантических уровней становится парадокс, который «фокусирует в себе один из основополагающих принципов эстетики постмодернизма — принцип «смыслового достраивания» [ibid.]. При этом разгадка семантических «ребусов», предложенных композитором, нередко оказывается многословнее самого музыкального произведения. В этой связи вновь сошлемся на композитора, который в беседе с автором статьи подчеркивал, что в моноопере *Amex* ему пришлось решать иные проблемы, нежели соотношение музыки и слова — т.е. адекватного воплощения именно авторского слова сербского писателя, что привело к отказу от известных форм музыкально-поэтического синтеза, в том числе идеи музыкальной иллюстрации. Композитор, по его словам, ставил задачу передать глубину и многозначность не только образа Атех в произведении Павича, но и всего романного контекста.

При этом личное, интимное содержание, оценочные элементы в первом Откровении, обращения к воображаемому собеседнику во втором и третьем монологах Атех, рефлексия в первом и третьем и т.д. вполне вписываются в содержательные схемы жанра современной монооперы.

Глубина образа, как известно, обеспечивается, по крайней мере, смысловой двуплановостью: то, о чем нет речи в тексте, что предполагается, скрытые смыслы (коннотации), но связанные с явлением — первым планом, — на основе ассоциации, аллюзии, реминисценции. Реальность человеческих чувств — и условное пространство, конкретные социальные роли (мать, отец, дочь) — и жизнь подсознания, связь временного (игра) и вневременного (ритуал) — эти и другие смысловые компоненты текста романа-лексикона нашли свое отражение в моноопере *Amex* Г. Чобану, повлияв на ее композиционное решение, начиная с выбора средств и заканчивая драматургическим планом и архитектурной целостностью.

Очевидно, что в случае сложных для понимания текстов композитору приходится принимать неординарные меры для их отчетливого восприятия. В этом свете введение балета может рассматриваться как «признание» композитора в невозможности выразить всю глубину содержания литературного первоисточника М. Павича только музыкально-текстовыми средствами и попытку дополнить их пластически-визуальным рядом. Обращение к вокализу в таком случае можно трактовать, как стремление усилить невыразимое содержание вербального литературного текста и переключить внимание с конкретности слова и «видимости» хореографии на интонационную экспрессию музыкального образа. Возможно, композитора привлекло в вокализе освобождение от диктата слова (десемантизация), игра «чистыми» вокальными красками; по крайней мере, противопоставление слову — таков смысл вокализа в авангардных опусах XX в. С одной стороны, это в большой степени способствует освобождению от известных условностей системы «слово и музыка», с другой позволяет передать богатую жизнь эмоций, и тем самым служит обогащению смысла слова, но на уровне ассоциаций.

Речитатив (мелодекламация) и вокализ в моноопере вполне можно рассматривать, как замену традиционным оперным речитативу и арии: речитатив передает драматическое действие, а ария служит воплощением эмоционального отклика персонажей на происходящие события. Декламационное произнесение текста певицей в *Atex* приобретает качества речитатива *secco*, хотя и записанного в современной манере *Sprechstimme*: детально ритмизованный в музыкальном смысле, он может звучать без аккомпанемента, а также при поддержке отдельных инструментов, чаще педалей виолончелей и контрабасов, либо ударных, как, например, в начале третьего Откровения, в среднем диапазоне голоса, иногда с инструментальными вставками, выражающими настроение, в свободной форме, при полной синтаксической зависимости от текста. В отличие от декламируемого текста М. Павича, вокализ обычно сопровождается оркестровым звучанием. Такое распределение ролей между речитативом и вокализом порождает драматургический принцип чередования напряжений и разрядок, переводящий предметно-фабульный, внешний план монооперы в область внутреннего мироощущения, рефлексии.

И здесь проясняется творческий замысел композитора, увидевшего в пространствах гипертекста М. Павича многозначный образ Атех и успешно реализовавшего его в музыкально-сценическом воплощении в своей моноопере с балетом. Художественный концепт сочинения Г. Чобану фокусируется в смысловых глубинах этого женского образа, наделенного музыкальной трактовкой, которая в определенной степени традиционна для жанра монооперы, и в то же время открывает новые горизонты в ее эволюции. С одной стороны, конструирование композитором образа героини для монооперы происходит в соответствии с жанровыми признаками последней, на основе корреспондирования с литературным источником. Одинокая загадочная женщина, со сложными взаимоотношениями с окружающим миром, переживания которой движут музыкальную драматургию, организующую смену эмоциональных состояний — это типичный персонаж современных образцов этого жанра. Однако, средства его репрезентации — первичные жанры, интонационная среда, драматургический план, архитектура монооперы — выстраиваются по принципу музыкального смыслообразования.

С другой, смысловые акценты, расставленные композитором, вполне вписываются в эволюцию так называемого новоевропейского канона личности, с присущими ей свойствами самоуглубления и саморефлексии (И. Кон), который прослеживается в современной психологии. Симптоматично, что тенденция к размыванию цельной личности в художественных произведениях XX в. изучается не только в литературоведении, но и в психологии. Отмечаемый процесс связывается как с углубленной рефлексией, так и с примериванием различных ролей и масок¹, вполне в духе образа Атех, конструируемого в моноопере на основе романного текста. В произведении Г. Чобану, как указывалось ранее, тексты литературного источника также объединены идеей перевоплощения, испытания себя в разных ипостасях, образом театральной игры [2, с. 27].

Установленные жанровые метаморфозы оперы — монолог, граничащий с молитвой, переосмысленной как откровение, трактуемое как акт самопознания — явно принадлежат обрисованному смысловому полю. Заметим, что обращение к молитве — не первый случай в

¹ Подмена личности маской — популярный сюжет в искусстве XX в. — во второй половине века нередко персонифицировался в виде древнегреческого божества Протея, постоянно менявшего обличье.

творчестве Г. Чобану. Однако сравнение с произведением *Забывшие песнопения: музыкальное приношение Дософтею* обнаруживает эволюцию творческих взглядов композитора. Монолог кающегося грешника (Пс. 101) ведется здесь от лица страдающей персоны, которая, тем не менее, надеется на спасение через страдание и уничтожение, это разговор с Богом цельной личности о раскаянии. «Душевные страсти», выражаемые соответствующим христианским словарем, и музыка, передающая смену эмоциональных состояний, интегрируются в музыкальном смысле в единую замкнутую структуру.

«Откровения» Атех — не столько о собственном духовном опыте, сколько о самопознании. Об этом свидетельствует, например, образ зеркала из первого Откровения — прямой знак авторефлексии. Еще более показательна для понимания музыкально-драматургической и семантической концепции монооперы идея ролевой игры и превращений, провозглашаемая в начальном вставном двустишии главной героини: «Заснув вечером, мы, в сущности, превращаемся в актеров...», раскрываемая по-разному в крайних Откровениях — первом и третьем. В такой кольцевой организации поэтического текста (реприза стихотворения начального Пролога в последнем, третьем Откровении), симметричной архитектонике целого, а также в темброво-интонационном решении крайних частей — Пролога и Эпилога («плывущая» электронная запись — *pastro* и редкие оркестровые звучности на ее фоне) обнаруживается концепт «время–вечность». Тем самым, в опере Г. Чобану включается еще один смысловой план — глубинных архетипических представлений, обобщающих психологизм саморефлексии Атех.

Композитор не создает системы лейтмотивов, что могло бы привести к калейдоскопической смене разнохарактерных эпизодов. Однако этого не происходит благодаря тому, что Г. Чобану придерживается принципа структурной завершенности, как на уровне отдельных сцен — Откровений, так и на уровне целого, где наблюдается отмеченная ранее концентричность. Поэтому, несмотря на стилевые аллюзии и полижанровость Откровений, отражающих богатые семантические поля литературного первоисточника, композитору удалось избежать эклектичности, нередко свойственной образцам музыкального постмодернизма.

В чем проявляются постмодернистские черты монооперы *Атех*? Здесь отсутствует усложненный музыкальный язык как признак элитарного искусства модернизма, и, наоборот, наблюдается стилевое переключение: от электронного звучания — к мелодекламации, от звукоподражательных моментов (смех, стон и т.д.) — к мелодике в стиле *bel canto*, от монодии *Pituala* — к первичному жанру бравурного марша. В этом также можно усмотреть стремление к музыкальному комментированию литературного источника. Да и трудно представить, что текст М. Павича, изобилующий знаками и символами, с постоянным переключением пространственно-временных, ассоциативно-семантических и даже культурных планов, может быть реализован в каком-то ином контексте.

Таким образом, обобщая наблюдения над особенностями преломления литературного первоисточника в музыкально-драматургической концепции монооперы с балетом *Атех, или откровения хазарской принцессы* Г. Чобану, изложим некоторые выводы. Творческий замысел монооперы *Атех* складывается на основе:

- «генетических» качеств монооперы как жанра, предназначенного для раскрытия психологического мира одного героя;
- специфики литературного источника, который стал основой многомерного образа Атех;

- их авторской, индивидуальной трактовки в созданном музыкально-сценическом произведении.

Композитору удалось добиться корреспондирования исходных текстов благодаря гибкому и оригинальному подходу к их претворению.

Смысловые концепты монооперы Г. Чобану возникают на пересечении, с одной стороны, принципа саморефлексии, с другой — идеи превращений. В то же время в музыкально-драматургическом решении изначально не заложен конфликт «я – не я», поэтому разные ипостаси образа дополняют друг друга, многомерный образ Атех внутренне неконфликтен.

Текст М. Павича для Г. Чобану выступил не просто смыслопорождающим текстом, но метатекстом, породившим новые уровни смыслов. Т.о. роман сербского писателя помог автору — в соответствии с его личными творческими идеями — воплотить ускользающие смыслы вечности и тексты Культуры в духе эпохи постмодерна. Основанием для этого стало следование литературному первоисточнику, который оказался настолько благодатным для музыкальной трактовки, что композитор не счел необходимым перерабатывать его с учетом условностей музыкально-театральных жанров. Отказавшись от сочинения самостоятельного оперного либретто (в понимании литературного сценария или изложения содержания), композитор все же выступил в роли либреттиста, сохранив неизменными тексты М. Павича (в переводе на три языка — румынский, русский и английский), но расположив их в соответствии с собственной музыкально-драматургической концепцией.

Библиографические ссылки

1. ПРИХОДОВСКАЯ, Е. Смысловый потенциал жанра монооперы: границы и перспективы. В: *Теория и практика общественного развития*: междунар. науч. журнал [online]. Краснодар: Хорс, 2015, вып. 4 [accesat 22 sept. 2014]. ISSN 2073-7623 Disponibil: http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2015/4/culture/prikhodovskaya.pdf
2. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Жанровые интерференции оперы *Атех* Г. Чобану и их проявление на композиционно-архитектоническом уровне. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex, 2014, nr. 1(21), pp. 22–30.
3. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Музыкальный лик хазарской принцессы: развитие традиции и современная интерпретация в моноопере Г. Чобану. В: *Сборник научных трудов Института иудаики* [online]. Кишинев: Ин-т Иудаики, 2011, вып. 2, с. 64–76 [accesat 22 sept. 2014]. Disponibil: <http://cdce.wvu.edu/t/download/130455>
4. СЕЛИЦКИЙ, А.Я. *Отечественная камерная опера второй половины XX века*: учеб. пособие. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. Консерватории им. С.В. Рахманинова, 2008.
5. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. «Атех, или откровения хазарской принцессы». Персонаж культового романа на молдавской сцене. В: *Кодры*. Кишинев, 2005, № 3/4, с. 238–256.
6. ШЕЛУДЯКОВ, О.Е. Исповедь и проповедь как феномены искусства (на примере музыкальной культуры позднего романтизма). В: *Вестник Екатеринбургской духовной семинарии*. Екатеринбург: Изд-во Екатеринбургской православной дух. семинарии. 2011, вып. 1, с. 161–178.
7. ЛОБАНОВА, М.Н. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва: Сов. композитор, 1990.
8. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков* (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинев: Primex Com, 2014.
9. СТЕПАНОВА, И. *Слово и музыка: Дialeктика семантических связей*: дис. ... д-ра искусствоведения в форме науч. докл. Москва, 1999 [accesat 22 sept. 2014]. Disponibil: <http://www.dissercat.com/content/slovo-i-muzyka-dialektika-semanticheskikh-svyazei>

III. Muzica simfonică

КАМЕРНАЯ СИМФОНИЯ *LEGENDA BUCIUMULUI* В. ЧОЛАКА В КОНТЕКСТЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМА В МОЛДОВЕ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ

SIMFONIA CAMERALĂ *LEGENDA BUCIUMULUI* DE V. CIOLAC ÎN CONTEXTUL
FOLCLORISMULUI COMONISTIC ÎN MOLDOVA LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX–XXI

THE CHAMBER SYMPHONY *THE LEGEND OF THE BUCIUM* BY V. CIOLAC
IN THE CONTEXT OF COMPOSITION FOLKLORISM IN MOLDOVA
AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

МАРГАРИТА БЕЛЫХ,

конференциар (доцент),

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье рассматривается камерная симфония «Легенда бучума» В. Чолака как произведение, отразившее характерные черты рубежного периода в развитии симфонического творчества в Молдове. Она анализируется в плане эволюции направления, именуемого «композиторский фольклоризм». В связи с этим затрагиваются вопросы специфики древнейшего фольклорного пласта — музыки для бучума, классификации бучумных сигналов, авторского моделирования quasi-фольклорного тематизма в рамках модальной системы, а также жанровых особенностей сочинения.

Ключевые слова: камерная симфония, композиторский фольклоризм, Владимир Чолак, Галина Кочарова, Корнелиу Дан Джорджеску, бучумные сигналы, quasi-фольклорный тематизм, моделирование, модальность, лад

În articolul de față se examinează Simfonia camerală „Legenda Buciumului” de V. Ciolac ca o opera care reflectă particularitățile caracteristice ale perioadei de confluență în dezvoltarea creației simfonice din Republica Moldova. Simfonia este analizată în contextul evoluției „folclorismului comonistic”, fiind abordate și unele probleme legate de specificul unor straturi străvechi de folclor din care face parte muzica pentru buciom precum clasificarea semnalelor de buciom, modelarea tematismului quasi-folcloric de către autor în cadrul sistemului modal, dar și trăsăturile caracteristice de gen ale simfoniei.

Cuvinte-cheie: simfonia camerală, folclorism comonistic, Vladimir Ciolac, Galina Cocearova, Corneliu Dan Georgescu, semnale de buciom, tematism quasi-folcloric, modelare, sistemul modal, mod

In this article the chamber symphony “The Legend of the Bucium” by V. Ciolac is examined as a composition that reflects the specific features of the milestone period in the development of symphony creation in Moldova. It is analyzed in terms of the evolution of the current named “composition folklorism”. In connection with this there are considered the matters of the ancient folk layer specifics — music for buciom, classification of buciom signals, author's modelling of quasi-folklore thematism in the framework of the modal systems, as well as the genre specifics of the composition.

Keywords: chamber symphony, composer's folklorism, Vladimir Ciolac, Galina Cocearova, Corneliu Dan Georgescu, buciom signals, quasi-folk thematism, modelling, modal-system, mode

Окончание минувшего века в музыкальной культуре Молдовы отмечено весьма показательными явлениями. В. Аксенов, исследуя эволюцию развития молдавского симфонизма в этот период, приводит в своей статье характеристику композиторского феномена, данную румынским композитором А. Йоргулеску, который констатирует, во-первых, изменение эстетических установок, реабилитацию традиций, фундаментальных ценностей искусства, а также появление критического отношения к авангарду. Названное направление отмечено полной свободой выбора любых классических или современных методов и средств выражения. В. Аксенов, полностью солидаризируясь с ним, делает вывод: «Такое соотношение традиции и новаторства характерно как для симфонической, так и для

камерно-инструментальной музыки Республики Молдова»¹ [1, с. 11]. При этом молдавский ученый отмечает и другую тенденцию в композиторском процессе: отказ от использования массивных туттийных компонентов в палитре средств выражения, стремление к камерности и оригинальности инструментальных составов, а также влияние камерно-инструментальной и концертной музыки на симфонию [ibid.].

Наряду с указанными тенденциями симптоматично и возрождение в первые два десятилетия текущего века композиторского фольклоризма. Это явление глубоко и обстоятельно исследуется в статьях Г. Кочаровой, связывающей его с концепцией национального стиля и оценивающей в русле проблем музыкальной этнологии в исторической перспективе. Опираясь на некоторые положения исторической концепции американского музыковеда Бруно Неттля, касающиеся воздействия традиционной музыки на европейскую музыкальную культуру, Г. Кочарова выделяет в процессе эволюции композиторского фольклоризма те типы, которые реализовались в музыке Молдовы («сохранение», «диверсификация», «консолидация»), а также распространенные у этномузыковедов формы культурных взаимодействий («синкретизация», «вестернизация» и «модернизация») [2, с. 67]. В 70–80-е годы параллельно с продолжением означенных тенденций она отмечает «стремление к идеализации и символизации молдавского музыкального фольклора», которое, с ее точки зрения, свидетельствовало о вызревании в среде молдавской интеллигенции национально-охранительных тенденций и национально-освободительных настроений, предвосхитивших борьбу за политическую независимость и государственное обособление [2, с. 70].

В этом плане Г. Кочаровой поднимается важная проблема создания концепции этномузыкальной культуры, опирающейся не на узко этнографическую ориентацию на фольклор как таковой, а охватывающей всю систему музыкальной культуры этноса. Таким образом, в ракурсе музыкальной этнологии фольклоризм рассматривается как одно из проявлений этногенеза культуры, а фольклорный элемент, репрезентируемый в композиторском творчестве, как «средство национальной музыкальной самоидентификации» [2, с. 71]. Правда, замечает музыковед, в конце 90-х годов фольклорно-центристское видение проблемы национальной репрезентативности стиля сдало свои позиции, однако уже во втором десятилетии текущего века оно с новой силой заявило о себе. Об этом свидетельствует появление развернутых хоровых циклов: *De la Tiras pân' la Tissa* Т. Кирияка и *Descântece* И. Якимчука, а также камерной симфонии *Legenda buciumului* В. Чолака, которая и служит объектом анализа в данной статье.

Симфония В. Чолака для струнного оркестра и двух валторн впервые прозвучала в Кишиневе на фестивале *Zilele muzicii noi* в исполнении филармонического оркестра под управлением О. Калеи и была принята публикой с большим энтузиазмом. Яркий коммуникативный эффект был обусловлен национальным колоритом сочинения, его четкой жанровой направленностью на традиционный фольклор, а также включением в произведение музыкального материала сигнального характера, предназначенного для исполнения на древнейшем музыкальном инструменте — бучуме, распространенном в балканском регионе. В партитуре симфонии бучумы были представлены двумя валторнами. О подобной иллюзорной тембровой имитации фольклорного инструмента упоминает С. Пысларь [3, с. 49].

¹ Здесь и далее — перевод автора статьи.

Симфония состоит из четырех частей, каждая из которых имеет свое название: I – *Pe văile munților* (В горных долинах); II – *Dansul păstorilor* (Танец пастухов); III – *Durere* (Боль); IV – *Hora voinicilor* (Молодецкая хора). Все части предваряются вступительными импровизационными разделами (И), основанными на антифонных переключках двух валторн. Эти разделы достаточно обособлены от последующих основных частей симфонии, благодаря специфике музыкального материала сигнальной природы, его фактурному изложению и темпу. Это подтверждается сравнением темповых обозначений и указаниями скорости движения по метроному:

И ₁ <i>rubato</i> – I ч. <i>Andante con moto</i> [= 92];	И ₂ <i>ad libitum</i> – II ч. <i>Allegretto</i> [= 92];
И ₃ [= 144] – III ч. <i>Largamento rubato</i> [= 45];	И ₄ <i>Moderato. Rubato</i> – IV ч. <i>Allegretto mosso</i> [= 95].

Названия частей определяют и общий программный замысел симфонии, и ее жанровую фольклорную основу. Драматургия сочинения не имеет конфликтного, драматически-действенного начала, развитие в нем определяет картинность, красочная изобразительность. По признанию автора, он хотел создать музыку типа *Легкой симфонии* Бриттена а, возможно, отразить в ней, как бы с высоты птичьего полета, некие идеально-прекрасные образы родного края, исконно национальные, символические, воплотившие самую «соль земли», дух и характер молдавского народа. Привлечение сигнальной музыки для бучума, относящейся к древнейшему фольклорному слою, сообщает музыке и особую глубину, и историческую перспективу, раскрывая суть жизненного уклада и вековых традиций молдаван. Используя подобный материал в камерной симфонии, В. Чолак, по-видимому, стремился, прежде всего, воссоздать древнюю традицию, когда на любое значимое событие — свадьбу, похороны, сельский праздник, борьбу с врагом народ созывался трубами бучумов. Огромную роль их сигналы играли и в повседневной жизни пастухов, пасших стада овец в предгорьях и горных долинах.

Румынский исследователь музыки для бучума Корнелиу Дан Джорджеску классифицировал ее, исходя из названий пьес, определивших сферы ее использования. Он выделил по тематике шесть основных групп: утилитарную (собственно сигнальную); пастушескую (в большинстве случаев входящую в первую группу); ритуальную; группу, связанную с другими фольклорными жанрами и видами (танцем и песней); военную; эстетическую [4, р. 13]. В процессе изучения этого архаичного пласта фольклора он констатировал, что различия пьес, принадлежащих к разным тематическим сферам, минимальны и пришел к заключению, что чисто музыкальная типология материала является единственно убедительной. Разрабатывая ее, К. Д. Джорджеску основывался на том, что «мелодическая система музыки для бучума не может быть никакой другой, кроме как базирующейся на натуральных обертонах «акустической системой». Обертоны образуют «аккорд», являющийся первым элементом, который руководит всеми музыкальными отношениями» [4, р. 32]. Правда, румынский исследователь пояснил далее, что на бучуме в случае существования мундштука, помимо натуральных обертонов, возможно извлечение и других звуков — иными словами, некоторое расширение звукоряда. Исходя из порядка и количества обертонов, их комбинаций, он выстраивает девять категорий музыкальных лексем с соответствующим количеством подгрупп, включающих их разнообразные сочетания. Количество лексем исчисляется десятками, а с учетом их возможных сопряжений умножается и количество вариантов бучумных сигналов. Фольклорные образцы, основанные на сцеплении музыкальных лексем, формирующих сигналы, еще не образуют логически

выстроенных конструкций, но могут быть использованы в качестве вступительных фрагментов, создающих определенный эмоциональный фон.

Именно в таком аспекте представлен образец *Потеря овец (Pierderea oilor)* [4, p. 160], в котором В. Чолак, сохранив импровизационный характер изложения, сделал коррективы в области метроритма: внесение переменных метров (10/4, 4/4, 3/4, 5/4, 10/4, 9/4, 8/4) позволило упорядочить и упростить исполнение данного раздела инструментами симфонического оркестра (дуэтом валторн). Образно о начале симфонии написала Г. Кочарова: «Автор прибегает здесь к своеобразной форме культивирования, выдвижения на первый план идеи моделирования не только «бучумных зовов», но и самой атмосферы молдавского пасторального музыкального пейзажа средствами академических оркестровых инструментов<...>. Одновременно привлекается и пространственный эффект диалога-эхо: вместо одной трембиты звучат в переключке две валторны, разделяемые дистанционно, а также динамическим и тембровым контрастом (вторящая труба засурдинена)» [5, с. 195]. Материал сигнального характера композитор использовал по принципу постепенного усложнения лексем в плане состава обертонов и диапазона их звучания. В первой интродукции простейшие трезвучно-фигурационные сигналы основываются на 3-м, 4-м, 5-м, 6-м обертонах натурального звукоряда, относящихся, по классификации К. Д. Джорджеску, к третьей категории лексем. Здесь «зовы» бучумов-валторн словно воплощают образ первичной космической гармонии, неразрывно слитой с природой, ее первозданной красотой.

Во второй интродукции, наряду с трезвучными, задействованы группы мотивов на основе 3–6-го обертонов со звуком *b*, а в тт. 10–12 — мелодические формулы по звукам доминантсептаккорда, опирающиеся на обертоны в амбитусе от 6-го до 11-го и включающие в диапазон и звук *fis*. Особую роль играют ходы на октаву, сексту; восходящий скачок на нону в сочетании с нисходящей секундой ($g-a^1-a^1$), появившийся эпизодически в первой интермедии, репродуцируется на той же и на другой высоте ($d-e^1-d^1$). Обилие широких скачков, оживленных интонационных и тембровых переключек создает ощущение большого пространства, воздуха, подготавливая картину сельского праздника.

В третьей интродукции автор музыки экспонирует фольклорный источник *Когда овцы выходят в горы (Când ies oile la munte)* [4, p. 249], правда, в транспозиции на квинту ниже. Его мелодическая линия развивается на основе гипоионийского лада, в котором выделяются устои *c* и *g*, а далее, помимо них, и опора *f*, на основе которой разворачивается звукоряд лидийского лада. В. Чолак вносит небольшие коррективы в фольклорный образец, организуя *quasi*-импровизационное изложение введением переменных размеров: 6/4, 9/4, 6/4, 4/4, 8/4, после которых метрическая сетка стабилизируется введением размера 4/4, что, по-видимому, обусловлено объемом дыхания, необходимого для исполнения отдельных мелодических сегментов. Кроме того, он укрепляет позиции устоя *f* — опоры лидийского лада, в котором опевание мотива в амбитусе увеличенной кварты концентрирует в себе интонационное напряжение. Господствует речитативный склад, многие фразы начинаются с вершины-источника и заканчиваются слабым «женским» окончанием. Ламентозная интонация «вздоха» (нисходящей секунды) многократно повторяется. Балансирование вводимых в конце фраз устоев, выделенных крупными длительностями и ферматами, ассоциируется с состоянием ожидания, размышления. Все это, в сочетании с диалогическим типом

изложения, является, по сути, подготовкой к *Durere*, третьей части, начало которой исполняют первые скрипки на фоне оркестрового аккомпанемента.

Вступление к IV части переключает внимание в другой образный план. Начальные октавно-квинтовые мотивы, а далее — пронзительно-резкие интонации из нисходящих октавных либо септимовых ходов в сочетании с квинтово-терцовыми словно имитируют звучание военных труб. Сигналы обеих валторн, переключаясь в разных регистрах в импровизационной манере (композитор использовал чередование переменных метров: 4/4, 5/4, 7/4, 2/4, 6/4, 2/4, 7/4, 2/4, 7/4, 4/4), создают яркий резонансный эффект и подготавливают четкую, мужественную поступь молодецкой хоры. Таким образом, интродуктивные разделы образуют самостоятельную дискретную линию развития бучумных сигналов, предопределяющих характер и настроение последующих музыкальных картин.

Особый интерес вызывает воздействие «сигнального» материала на формирование основного тематизма симфонии. В этом плане особенно показательна первая часть. Ее основная тема появляется не сразу, она постепенно кристаллизуется из «бучумных зовов» сначала в амбигусе квинты, а затем сексты. Ее интонационное ядро *fis-e-c-d* заимствовано из фольклорного источника *Când ies oile la munte*, использованного в третьей интермедии. В сопряжении его с кварто-квинтовыми «сигналами» образуется первый вариант основной темы у первых скрипок, где интонация *g-fis-e-c-d*, изложенная в импровизационном ритме в лидийском ладу, «пропевадается» на фоне «органной» гармонической педали. Звучание отличается необычайно свежим, кристально-чистым колоритом.

При повторении в партии альтов этого построения октавой ниже звучит дублированный в терцию контрапункт у первых скрипок, базирующийся на уже знакомых по началу симфонии трезвучных «сигналах», которые, как эхо, воспроизводят в ненормативном ритмическом увеличении отдельные мотивы солирующей мелодии, являясь, по сути, ее имитационным отголоском. Этот фрагмент выполняет функцию подготовки основной темы всей части, которая появляется далее в партии первых скрипок [ц. 3]. Она структурно оформлена в виде периода повторного строения, второе предложение которого завершается в параллельном миноре. Эта песенная мелодия, начинающаяся с вершины-источника, сохраняет, в основном, тот же звуковой состав, но иначе ритмизована: интонационное ядро органично вплетается в музыкальные фразы. Поэтичность, изящество мелодической линии выделяется благодаря как сцеплению бинарных и тернарных мотивов, так и появлению мягких внутритактовых синкоп. Закрывающий ее восходящий октавный скачок в синкопированном ритме — пластичная оригинальная инкрустация «бучумного» сигнала в лирическую тему, которая создает иллюзию огромного воздушного пространства. Тема повторяется в рамках строфической композиции, но в разном оркестровом «наряде»: вначале у виолончелей в *G-dur – e-moll*, затем у вторых скрипок в *D-dur – h-moll* (ц. 5–6, тт. 54–63), а в заключительной строфе излагается в *A-dur*, наполовину сокращенной, последовательно проводимой четыре раза: у первых, вторых скрипок, альтов и виолончелей.

Принцип парного контраста (интродукция – основная часть) в *Legenda buciumpulii* отчетливо выявляет жанровые черты сюитности. Однако анализ партитуры обнаруживает значительную роль «сигнальных» мотивов и в становлении тематизма частей в рамках модальной системы, и в фактурной организации сочинения. Это отчетливо прослеживается на примере первой части *Pe văile munților*.

Тематическим источником *Dansul păstorilor* послужила лирическая любовная песня *Mândruță, când oi pleca*⁶. В оригинале она записана в размере 6/8. В авторском варианте она подверглась переметризации. Композитор использовал сложные нечетные размеры: в начале фраз — 5/8 с внутритактовым делением 2/8 + 3/8, затем 3/8 + 2/8, а в завершении — 7/8, сочетающий простые размеры 3/8 + 4/8. Прихотливая игра акцентов совершенно изменила характер народной мелодии. Она превратилась в изящный оживленный танец. Автор музыки внес небольшие интонационные изменения в мелодическую линию, в результате которых несколько усложнилась ладовая структура мелодии: в параллельно-переменном *G-dur – e-moll* обозначилась и секундово-квинтовая переменность (*g-a* и *a-e*).

Задорный тон мелодии задается и начальным восходящим трезвучным мотивом, и резким акцентированием на *f* восходящей секундовой интонации в семидольных мелодических кадансах (тт. 16, 24), контрастирующей по артикуляции и динамике нисходящей секунде в пятидольном размере (тт. 17, 21). Именно эти мотивы ярко выделялись и в предшествующем диалоге валторн (тт. 1, 2, 4, 6, 9, 10, 11, 12). Кроме того, мелодия танца содержит трихордные интонации (*g-fis-d-e*), непосредственно корреспондирующие с основной темой первой части, что выявляет и внутреннюю взаимосвязь частей, и программный подтекст. Думается, что В. Чолак не случайно выбрал эту песню, содержание которой — выражение любовной тоски, обращенный к любимой страстный призыв парня выйти на свидание. Несмотря на авторское вариантное моделирование фольклорного источника, изменившее его жанр, и его перенос в инструментальную сферу, подразумеваемая вербальная составляющая выполняет определенную роль в более глубоком психологическом понимании этой музыки.

Тематический материал третьей части *Durere* — авторский, драматически-экспрессивный. что соответствует жанровой природе дойны. По красоте музыки, богатству эмоционального спектра и обнаженности трагического чувства ее можно причислить к высочайшим каноническим образцам этого жанра. «Когда говорят дойна, — писал Д. Брязул, — подразумевают испытания, глубокие внутренние волнения, или только тени печали, потом ласковое утешение, радостное возбуждение, улыбка сквозь слезы ... в огненной поэзии дойны скрыта наша душа» [цитировано по: 7, р. 319].

Композитор дал этой части название *Боль*, символически обозначив психологическую доминанту душевного переживания, отраженного в музыке. Интонационным истоком и ядром тематического процесса (ибо о законченной теме в данном случае вряд ли целесообразно говорить) является ламентозная интонация «вздоха», звучащая в высочайшем регистре у первых скрипок на предельном накале, словно рыдание, рвущееся из груди. Автору удалось мастерски передать трагический пафос и все нюансы спонтанно изливаемого из души горестного чувства. Начальный речитатив открывается кульминационным провозглашением «ключевого» мотива *cis-d-e-d* с аффектированным выделением интонации нисходящей секунды посредством пунктирного ритма, мордентов. После троекратного повторения с той же силой и на той же высоте она далее постепенно никнет в процессе мелодического спада. Это напряженное *quasi*-импровизационное построение из шести тактов звучит в дорийском ладу, усложненное высокой четвертой ступенью, на фоне выдержанного тонического органного пункта, и получает резонансный отклик в виде имитации у виолончели.

Характеризуя исходный комплекс выразительных средств, обратим внимание на замечание В. Киселицэ в фундаментальной статье о дойне. Исследователь, касаясь описания древнего пласта дойны, упоминает о существовании определенных архитектурных и ритмических структур, очерчивании синтаксических единиц-частей, превалировании минорных интонаций, связанных с бочетом. В разделе о современной дойне он пишет о выделении интонационных формул со специфическими логическими функциями: первоначального изложения, развития и заключения, о роли мелизматики и орнаментики в развитии мелодических структур [7, p. 323]. В *Durere* указанное выше начальное построение, являясь подобной синтаксической единицей-частью, выполняет функцию структурно-тематической модели, которая становится основой дальнейшего вариантного развития за счет постепенного расширения диапазона попевок, перманентного обновления ритма, активного привлечения мелизматики и орнаментальных распевов, а также стилистически обусловленного использования полифонических приемов.

Главная тема *Hora voinicească* также оригинальна, она написана в характере хоры-бэтуты. Основные черты фольклорного танца этого типа описаны у В. Киселицэ в разделе *Muzica tradițională de dans* [7, pp. 351–352]: бинарный ритм, использование размера 2/4, акцентов в затакте, связанных с реализацией хореографических импульсов, иногда ускорение темпа. Он подчеркивает, что это исключительно мужской танец, обладающий большой виртуозностью, кинетической сложностью, интенсивностью моторики, он включает «притоптывающие» шаги, синкопы и скачки. Большинство вышеперечисленных черт присутствует в оригинальном танце финала симфонии (пожалуй, за исключением синкоп). Сильный энергетический заряд заложен уже в самом фактурном тематизме, в ритмической плотности мелодических линий, в обилии и разнообразии графики мелодических рисунков. Обращает внимание усиление метрической акцентности и в мотивных структурах, и в крупных мелодических блоках, и в «резонирующих» интерлюдиях-отыгрышах, построенных на кварто-квинтовых «сигнальных» интонациях. Все это призвано отразить в музыке образ волевой, мужественной силы, максимально концентрируемой к концу *Legenda buciumpului*.

Предпринятый анализ камерной симфонии В. Чолака полностью подтверждает точность наблюдений В. Аксенова о состоянии молдавского симфонического творчества рубежного периода. Это сказывается, прежде всего, в предпочтении тематики, не связанной с отражением масштабных драматических конфликтов, остро-трагедийных ситуаций, и, как результат, в камернизации жанра симфонии, а также в выборе оригинального типа камерного ансамбля.

Legenda buciumpului — произведение, отражающее приметы нового этапа в развитии композиторского фольклоризма, связанного с возрождением интереса к «чистому» фольклору, относящемуся к древнему пласту народного творчества — музыке для бучума. В этом смысле оно таит в себе и перспективы дальнейшего исследования. Например, введение рудиментарного контрастного фольклорного материала в партитуру симфонии привело к усилению черт сюиты и возникновению нового жанрового микста. Перспективно и исследование музыки для бучума в ее соотношении с авторским *quasi*-фольклорным материалом, которое приводит нас к выводу о значительной ее роли в становлении основного тематического материала симфонии и том, что, стремясь к единству «стилистического поля» своего сочинения, В. Чолак использовал различные приемы жанрового моделирования *quasi*-фольклорного тематизма.

В данной статье сделан основной акцент на соотношении подлинного фольклорного и *quasi*-фольклорного авторского материала. Проблема его развития и методы композиторской работы с ним должны составить предмет отдельного исследования.

Библиографические ссылки

1. AXIONOV, V. Direcții în evoluția muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău: Valinex, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 10–16.
2. КОЧАРОВА, Г. Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки). В: *Музично-историчні концепції у минулому та сучасності*. Львів: Сполом, 1997, с. 65–73.
3. ПЫСЛАРЬ, С. О некоторых особенностях передачи оркестровыми средствами звучания народного инструментария в *Симфонических танцах* Павла Ривилиса. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 4 (17), pp. 44–52.
4. GEORGESCU, C.D. *Repertoriul pastoral. Semnale de buciim*. București: Editura Muzicală, 1987.
5. КОЧАРОВА, Г. Проблема «Композитор и фольклор» в аспекте интертекстуальности. In: *Folclor și postfolclor in contemporaneitate: materialele conf. intern.*, 11–12 dec. 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2014, pp. 190–196.
6. *Cîntece de pe Olt*. Vâlcea, 1973.
7. CHISELIȚĂ, V. Cântecul liric non-ritual. Doina și cântecul propriu-zis. Muzica tradițională de dans. In: *Arta muzicală din Republica Moldova*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 308–332, 339–366.

IV. Muzica concertantă

ОРГАННЫЙ КОНЦЕРТ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО: АВТОРСКИЙ ВЗГЛЯД ИЗ НАСТОЯЩЕГО В ПРОШЛОЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

CONCERTUL PENTRU ORGĂ DE DMITRI CHIȚENCO: PRIVIREA AUTORULUI DIN CONTEMPORANEITATE SPRE TRECUTUL CULTURII UNIVERSALE

THE ORGAN CONCERTO BY DMITRY KITSENKO: THE AUTHOR'S VIEW FROM THE PRESENT TO THE PAST OF UNIVERSAL CULTURE

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

профессор, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Статья знакомит с историей Органного концерта, выступающего на разных этапах творчества композитора Дмитрия Киценко в различных жанровых формах, в результате чего неоднократно модифицируется основная концепция сочинения и возникает своеобразный сверхцикл, объединяемый интертекстуальными связями. Характеризуя Органный концерт, автор затем более подробно анализирует созданный на его материале *Concerto grosso* № 2, а также определяет главные особенности как аудиовизуальной версии Концерта, представленного в мультимедийной форме в интернете, с использованием работ А. Дюрера, так и последней, чисто музыкальной, новой редакции Концерта (2014).

Ключевые слова: Дмитрий Киценко, Органный концерт, концепция сочинения, сверхцикл, интертекстуальные связи, *Concerto grosso*, аудиовизуальная версия, А. Дюрер

Articolul de față expune istoria Concertului pentru orgă de Dmitri Chițenco, prezent la diferite etape ale vieții compozitorului în diverse forme de gen. În rezultat de mai multe ori se modifică conceptul de bază al lucrării, generând un superciclu integrat prin mai multe conexiuni intertextuale. Caracterizând Concertul pentru orgă, autoarea analizează și *Concerto grosso* nr. 2 creat ulterior pe același material relevând principalele trăsături atât ale versiunii audio-vizuale a Concertului, prezente pe Internet sub formă de operă multimedia, în care se folosesc lucrările lui A. Dürer, precum și ale ultimei redacții — pur muzicale — a Concertului (2014).

Cuvinte-cheie: Dmitri Chițenco, Concert pentru orgă, conceptul creației, superciclu, conexiuni intertextuale, *Concerto grosso*, versiune audiovizuală, A. Dürer

The article presents the history of the Organ concerto by composer Dmitry Kitsenko — the work which is acting at different stages of his creation in various genre forms. As a result repeatedly is modified the basic concept of this work, generating a kind of supercycle, united by intertextual connections. Characterizing the Organ concerto by Dmitry Kitsenko, the author also examines in more details his Concerto grosso No. 2, based on the same material and also defines the main features of both the audio-visual version of the Concerto, presented in the form of a multimedia opera on the Internet, using the works by A. Dürer, as well as the last purely musical version of the Concerto (2014).

Keywords: Dmitry Kitsenko, Organ concerto, concept of composition, supercycle, intertextual connections, Concerto grosso, audiovisual version, A. Dürer

Концерт для органа, струнных и литавр Дмитрия Киценко, созданный тогда еще молодым автором в 1982 году, занимает в его творчестве особое место. О первоначальной идее сам композитор пишет в интернете на страничке своего Живого Журнала, посвященной юбилею первой исполнительницы этого сочинения, ныне обретшего посвящение ее имени: «В далеком 1978 году <...> в Кишиневе, в перестроенном здании городского банка открылся Органный зал. <...> Анна Стрезева только начинала свой творческий путь как органистка. Мы почти ровесники, и мне приятно сознавать, что на протяжении 36 лет у нас сохранились не только творческие, но и дружеские отношения. Вспоминаю, как в 1979 г. воодушевленный тем, что в Кишиневе появился орган, написал *Прелюдию и фугу памяти Д. Д. Шостаковича* и побежал в Органный зал, показать Ане. Но пьеса у нее не вызвала особого энтузиазма. Нет, она не швыряла ноты, не говорила плохих слов, но я понял, что играть эту пьесу она не будет. Но я не отчаивался, все-таки молодость верит в свои силы. Мне надо было сочинить что-то такое, чтобы заинтересовать свою коллегу. Сейчас мне кажется, что именно Аня сподвигла меня на написание *Концерта для органа*. В любом случае, я взялся за работу, как говорится, "с огоньком". И хотя работа вчерне была закончена где-то в 1981 г., окончательный этап пришелся на лето 1982 года, а в декабре, в сопровождении камерного оркестра под управлением Александру Самоилэ, Анна Стрезева сыграла Концерт...» [1].

В эти воспоминания вкралась, однако, одна неточность: *Концерт* впервые прозвучал в ее исполнении в Органном зале Кишинева на Шестом смотре творчества молодых композиторов Молдавии 21 декабря 1982 года, при участии струнной группы Филармонического оркестра, под управлением Льва Гаврилова¹. И такая ошибка вполне объяснима: исполнительская судьба *Концерта* в дальнейшем не ограничилась единственным его показом. 16 декабря 1986 года он был сыгран Анной Стрезевой в Органном зале с Камерным оркестром Молдгостелерадио под управлением Александру Самоилэ, а в апреле 1988 года, яркую страницу в этот список добавило исполнение *Концерта* Ларисой Булава в великолепном храме органной музыки — Домском соборе в Риге в сопровождении Камерного оркестра Латвийской филармонии. 11 декабря того же года *Концерт* был ею повторен в Кишиневе с Камерным оркестром, которым дирижировал Альфред Гершфельд. Жизнь этого сочинения продолжилась и позже, однако теперь *Концерт* представал перед слушателями в разных своих ипостасях, обновляясь в жанровом отношении и все глубже обнаруживая тенденцию расширения общей концепции, ведущей к образованию в творчестве композитора своеобразного сверхцикла, охваченного единой идеей и выявляющего интертекстуальные связи между его версиями разных лет. Так, 2 октября 2014 года, первые две части *Концерта* в новой его редакции были представлены в Органном зале в программе вечера, посвященного Дню музыки, с участием Камерного оркестра под управлением Кристиана Флори

¹ В афише, сохранившейся у автора, указано имя дирижера Думитру Гоя.

(партию литавр исполнила Мария Кёниг) [2]. Солировала и на этот раз Анна Стрезева, уже тогда наметившая в ближайшем будущем показать все три части *Концерта*¹.

Вернемся, однако, к исходному варианту, когда уже с самого первого своего появления на арене слушательского внимания *Органый концерт* Д. Киценко воспринимался как некий символ, образец современного осмысления старинных традиций — прежде всего, с точки зрения возрождения в условиях нашего времени роли инструмента, занимавшего особое место в прошлом европейской культуры. Появление в молдавской музыке подобного *Концерта*, выдержанного в необарочном духе, стало в республике в историческом плане важным культурологическим фактом: Д. Киценко оказался в Молдове в некотором смысле первопроходцем в создании произведения концертного жанра для органа (*Концерт для арфы, органа и симфонического оркестра* Л. Гурова был написан позже, в 1983 году).

Помимо обращения к крупной форме, сочинение это уже по своему темброво-исполнительскому спектру давало основу и для единения ветвей светской и религиозной музыки, одновременно наметив идею диалога культурных эпох. В стилевом отношении это отразилось в контрастах, возникающих между частями традиционного трехчастного цикла *Концерта*: более сложный язык определяет яркую моторную динамику крайних частей — токкатно-остинатной первой (*Allegro moderato*) и полифонически-насыщенной финальной (*Allegro*), для средней же части (*Adagio*) характерно преобладание стилистики мелодически-ариозной, глубоко сосредоточенной, ассоциативно связанной с хоральными прелюдиями Баха.

Наметило оно и целый ряд общих тенденций, характерных в дальнейшем для творчества Д. Киценко. Е. Самбриш пишет, в частности, не просто о явном предпочтении композитором камерной разновидности концертного жанра, но о культивировании камерной его ветви [3, с. 57]. Это подтверждают, помимо цитируемых в статье примеров (*Concerti grossi*, *Плач Иеремии* и т.д.), и другие последующие образцы — два концерта для тромбона, *Sinfonia concertante*. В то же время орган, по сравнению с другими солирующими инструментами, сам по себе приближается по своим возможностям к оркестру, в чем-то даже превосходя струнную группу. В этом плане можно говорить о совмещении в данном *Органном концерте* черт сольного концерта и концерта для оркестра, чем активно пользуется Д. Киценко. Об особом динамизме его камерных концертных сочинений справедливо упоминает и Е. Самбриш, давая характеристику их образного строя: «Круг образов в концертах Д. Киценко отличается отнюдь не камерными масштабами. Композитор затрагивает драматические и трагические сферы, поднимает нравственно-философские проблемы, при этом накал эмоций часто превышает некий предполагаемый уровень традиционных камерных жанров. Можно констатировать, что задействуя в целом небольшие исполнительские средства, композитор извлекает из них максимум выразительных возможностей» [idem].

Еще одна важная особенность их образного замысла, отмеченная Е. Самбриш — обращение к библейским образам, при одновременном насыщении произведений из этого ряда «сложной современной лексикой, требующей повышенного внимания и напряженности при восприятии» [idem], на первый взгляд, еще не присутствовала в *Органном концерте*, хотя высокий уровень духовности его музыки, безусловно, был явственно ощутим и, на мой

¹ Это последующее ее выступление состоялось 4 декабря того же года, и вновь с Камерным оркестром под управлением К. Флори (запись выложена в Интернете 5 декабря 2014 года: https://www.youtube.com/watch?v=qoCea8L6_uQ)

взгляд, предопределил и в будущем направленность на необарочную ориентацию других концертных сочинений Д. Киценко.

И все же потенциальная энергия *Концерта для органа* — по всей видимости, для автора еще не полностью реализованная — требовала воплощения, почему и нашла своеобразный выход в более поздних версиях этого сочинения. Первое преобразование его произошло в *Concerto grosso № 2*, где автор «убирает» органную мощь, выявляя чистое — монохромное звучание струнных, но дополняя их участием литавр. Партитуру в итоге составили *concertini* (*Violino I–II+Violoncello*), *Timpani, ripieni* (*Violino I–II, Viola, Violoncello, Contrabbasso*). Партия же органа становится основой для двух концертирующих скрипок и концертирующей виолончели. Как пишет об этой модификации сам композитор в электронном письме от 10 октября 2014 года, «естественно, что она не могла быть в том виде, как это было в партии органа, хотя бы из инструментальных их разностей. Плюс к этому и более опытный взгляд на саму музыку с течением времени. Партитура оркестра также претерпела изменения, возможно, она стала более насыщенной, так как там, где орган может играть сам как оркестр, 2 скрипки и виолончель никогда такого не сделают. Вот такой вариант 2007 года»¹.

Результатом, однако, стало, на наш взгляд, не просто переключение на иную, чисто оркестровую тембровую палитру, но смещение слушательских ориентиров и жанрово-стилевых установок. В образном отношении также происходит переосмысление всей концепции, в новом облике уводящей внимание из области протестантских представлений, проявившихся в первоначальном варианте *Концерта* и диктующих особое, строгое отношение к оформлению внутреннего убранства кирхи и к звучанию органа, то символизирующего фигуру могучего, грозного бога, то воспроизводящего аскетичные хоральные песнопения, в сторону итальянской концертно-диалогической традиции — как если бы из *musica mundana* мы перешли бы в сферу вполне земной *musica instrumentalis*. Понятно, однако, что даже дополнительная насыщенность оркестровых партий, о которой пишет композитор, все-таки не позволяет достичь той степени глубины и силы контрастов, которая была доступна при концертировании органа и струнного оркестра — представителей совершенно разномасштабных исполнительских сил. Очевидно, композитор намеренно их смягчает, что, на наш взгляд, позволяет вывести на первый план *идею совместной игры* близких по духу партнеров.

Впрочем, большая тембровая однородность смягчает и остроту диссонантных вертикалей, впервые вводимых уже в начальном разделе первой части в роли второго тематического элемента. Она способствует их естественному слиянию в единое звучащее «тело», в котором, согласно принципу барочных *аччиакатур*, за счет вторгающегося диссонанса, словно образуется «вмятина» (что, собственно, и обозначает термин *acciacatura*). Тот же прием применен и в начальном, первом тематическом элементе и, сразу открывая все сочинение, он словно намечает главенство в первой части энергии поступательного хода времени. Его неуклонный отсчет в виде мерной пульсации у басов и литавр отстывает временами при динамических и фактурных перепадах, воплощающих принцип террасообразной динамики, характерной для музыки эпохи Барокко.

«Взглядом в историю» видятся и приемы, соответствующие органным микстам. Такое соответствие основано, однако, то на «готическом» фонизме параллельных кварт и квинт, то на секстовых, исторически более поздних параллелизмах, которые органично сочетаются с

¹ Электронная переписка Д. Киценко – Г. Кочарова, 10.10.2014, 23.39.

остро конфликтующим с ними секундовым басовым диссонансом. Все это в каком-то смысле «соединяет» разные временные слои, напоминая о «всеядности» композиторских методов нашего времени.

Для первой части *Concerto grosso № 2* характерна высокая степень и тематической однородности, достигаемая благодаря остигательному повторению исходной тематической формулы, ее имитаций, секвенцирования, что позволяет ей постепенно аккумулировать в себе все большую моторную силу и мощь, приводя в конце к утяжеленному (*pesante*) многооктавному унисонному проведению ее каденционного варианта, завершаемому выразительной «точкой» — ударом литавр *solo* на *ff*.

После столь динамичного *moto perpetuo* вторая часть, начинаясь на *pp*, своим сольно-ариозным стилем разворачивающейся на прозрачном и гармоничном аккордовом фоне гибкой и более свободной ритмически мелодии с характерными группеттными оборотами ярко контрастирует с первой, вводя в сферу благородно-возвышенной лирики, успокаивая более медленным током художественного времени, по-прежнему, однако, мерно отсчитываемого в партиях басовых инструментов. Впрочем, в последующем — диалогическом проведении темы у виолончелей и альтов оно представлено по-разному, двупланово, за счет активизируемой фигурацией музыкальной ткани. С момента включения в игру контрабасов к этому добавляется и насыщение ее общей плотности, за счет трезвучных параллелизмов у первых скрипок *divisi a tre*, подкрепляющих новую тему концертирующих скрипок, а также двойных нот у вторых скрипок, с последующим выведением их на мелодически активную роль и подключением в *divisi* квинтовых параллелизмов. Все это неуклонное накопление энергии, подводя к кульминации, сопровождается активизацией диссонантных несовпадений в сочетании групп голосов и, наконец, проникновением диссонантности внутрь комплекса разделенных на три линии первых скрипок.

Достигнув высшей точки, динамика движения внезапно падает, и, появляясь на *sub. p*, си-бемоль-минорное трезвучие с «барочным» задержанием (как септаккорд VI «шубертовой» ступени ре-минора, исходной тональности этой части) не столько звучит с трагическим оттенком, как можно было бы ожидать, сколько знаменует момент просветления и возврата к начальной теме, «вознесенной» в верхний регистр. Все развитие подчинено идее динамического спада, хотя внутреннее напряжение в этой музыке по-прежнему сохраняется: вновь возвращается мерный пульс отсчета времени у басов, на фоне которого продолжается переключка группеттных мотивов, смещаемых в нисходящем направлении. Спад сопровождается и динамическим затуханием — *p, pp, ppp, pppp*, и после этого *diminuendo* автор пишет *niente*, как бы уводя звучание в небытие.

В повторяемом в заключение ламентозном ходе *re-do* видится все та же идея спада — в том числе отражающая и логику спада тонального уровня: в конце устанавливается тональность до-минор, после исходного ре-минора смещающая развитие в глубокую субдоминантовую сферу. В общем же соотношении с ля-минором первой части до-минор воспринимается как тональность III минорной ступени, что означает включение в палитру красок романтических приемов тонального развития по принципу усложненных форм миноро-мажора (в данном случае параллельно-одноименного миноро-мажора, с его «особой хроматической медиантой», по терминологии В. Беркова).

Возвращение в третьей части к *a-moll* и к более яркой динамике и энергичному темпу воспринимается как пробуждение и вторжение внешнего, деятельного мира в сферу разума человека, доселе погруженного во внутреннее размышление и самопереживание. Избранная для этого форма фуги, насыщенная к тому же моторикой интермедийных и разработочных разделов, как нельзя лучше отвечает и традиции старинных сюит, с их фугированными жигами, и самому смыслу слова «фуга», означающего, как известно, «бег». Тема, проводимая по принципу фугато в нисходящем порядке вступления голосов, несколько модифицирует, однако, традиционный закон тонального плана: первые три проведения, основанные на имитации в квинту (каждое по сравнению с предыдущим), дают последовательность *a-moll – e-moll – h-moll*, четвертое же довольно неожиданно восстанавливает власть тональности *a*, хотя и в виде *A-dur* (что, по мнению самого автора, ближе именно к *h-moll*, и потому воспринимается вполне естественно). Дополнительное проведение в высоком регистре в *e-moll* у *violino (concertino)* непосредственно вводит в следующий раздел, поначалу, казалось бы, с использованием все того же принципа террасообразной динамики (*sub. p*), но затем крещендирующее нарастание, сопровождающееся вторжением мерного пульса, отсчитывающего в басах на сей раз уже не ход, а бег времени, подготавливает появление у них темы в *h-moll*, на *ff*.

Следующая интермедия, начинаясь на *pp*, подводит к разработке, начало которой показано двумя стреттными проведениями — в *e-moll* и в *a-moll*, тем самым, однако, выполняющими зеркально-уравновешивающую функцию тонального движения, после чего новая интермедия, обобщенно-фигурационного характера, построенная все по тому же принципу динамического нарастания, увенчивается показом темы в *e-moll* и, приводя к кульминации в высоком регистре на *fis-moll*, автор опять возвращается к идее воспроизведения двухпланового пульса времени. *Moto perpetuo*, однако, снова «срывается» в тихую динамику, с переключкой кратких имитируемых в прямом и обращенно-вариантном виде мотивов и постепенным накоплением звучности.

В туттийном движении еще более ускоряется бег времени (в целом в финале вырисовывается диминуирующая прогрессия обозначающих его длительностей — четверти, восьмые, шестнадцатые). Он активно захватывает все голоса, но затем неожиданно встречает препятствие в виде вторжения строгих хоральных, с подчеркнутым неоготическим колоритом, аккордов и грозно звучащей восходящей гаммы у басов. Они интонационно разнятся, однако проводимые вначале в басу подчеркнута целотоновые тетра хорды перенимает затем и хорал, в момент переключения басов на каденционную формулу. Быстрая фигурация не прекращается, передаваясь от *concertini* к *ripieni* и наоборот, пока восходящее накопление голосов на мотиве вращения не приводит к заключительному многоголосному проведению темы у концертирующих скрипок — одновременно в *h-moll* и *fis-moll*, где, помимо квинтовых параллелизмов, задействованы двойные и тройные ноты в каждой партии. Столь импозантное звучание, сопровождаемое тремоло литавр на *ppp* и, в басах, накоплением энергии за счет остиной формулы вращения шестнадцатых, естественно приводит к завершающему все сочинение патетическому *Adagio*, где заключительной точкой служит Ля-мажорное трезвучие (согласно барочной традиции — с «пикардийской» терцией, но, правда, осовремененное, усложненное малой секстой — возможно, как напоминание о ре-миноре средней части).

Еще одна, наиболее ярко преобразующая исходный вариант *Концерта для органа* модификация, возникла при реализации трансфера этого сочинения в аудиовизуальную форму, что определило новый способ его существования — в интернете, в качестве мультимедийного произведения. Появление его произошло в 2012 году, когда 17 января *Концерт для органа* был загружен на YouTube [4] с музыкальным рядом в том виде, как он прозвучал в апреле 1988 года в Домском соборе в Риге, в исполнении органистки Ларисы Булава, однако на сей раз он был снабжен изобразительным надтекстом — зрительным рядом на основе работ Альбрехта Дюрера, одного из виднейших немецких художников эпохи Возрождения. По словам самого автора, идея создания сочинения по мотивам его работ зрела давно. И думается, именно то, что *Концерт для органа* по своему духу оказался соответствующим эстетике того времени, как и вообще эстетике творчества А. Дюрера, и позволило композитору так зримо обозначить все точки соприкосновения прошлого и современного в европейской культуре, придать особую историческую перспективу новой версии *Концерта*.

То, что автор обращается здесь к наследию одного мастера (в отличие от предыдущих аудиовизуальных произведений — *Бабий Яр* или *In imo pectore*), придает особое стилевое единство этому сочинению — прежде всего, благодаря содержательной его стороне, тесно связанной с религиозно-духовной тематикой. Визуальный ряд, основанный на гравюрах и картинах А. Дюрера, отражает библейские мотивы сотворения мира и человека, затрагивая философские вопросы мироздания, рисует образ грозного и всемогущего бога, воссоздает евангельские мотивы, рисуя апостолов, Богородицу с младенцем или сюжеты из ее жизни и жизни Христа. Находят здесь свое воплощение и эпоха мудрости, Просвещения, и возрожденческие идеи — это просматривается в портретах мудрецов и простых людей, в числе которых — и сам Альбрехт Дюрер, и его жена, мать и отец.

В результате подобного объединения выразительных средств, принадлежащих разным видам искусства, происходит существенное раздвижение границ художественного замысла. Технологически же это также представляет интерес как для Д. Киценко, так и для открывающего эту страницу интернета пользователя, поскольку в результате втягивания музыкой в свою сферу возможностей визуального и экранного искусства — использования эффекта смены кадров в различном темпо-ритме, принципа монтажности, слушатель-зритель по-особому воспринимает общую динамику развития событий, усиленную комплексным, разносторонним воздействием. Прирастание художественно-эстетической и этической ценности при восприятии такого видео вполне очевидно, как очевидно и то, что новая, мультимедийная версия *Органного концерта* отвечает потребностям нашего современника, знакомя его не только с интересным музыкальным сочинением, но и уточняя его программу и общую авторскую идею, а одновременно помогая совершить своего рода экскурс в прошлое европейского искусства, увиденного глазами композитора. Впрочем, более подробный анализ данного варианта этого сочинения, где и музыкальный, и видеоряд по-своему выполняют текстообразующую функцию — тема отдельной статьи, сейчас же речь пойдет еще об одной — совсем недавно возникшей его версии.

Осенью 2014 года, по инициативе А. Стрезевой, решившей включить *Органний концерт* в программу концерта в Органном зале из произведений молдавских композиторов, Д. Киценко вновь обращается к своему любимому детищу — причем снова в чисто музыкальном его решении. И, несмотря на сжатые временные рамки, ему удастся во многом его переработать.

Сам композитор пишет об этом в электронном письме от 30 октября 2014 года: «После приглашения на концерт 2 октября я практически не мог вернуться к первой версии *Концерта для органа*, из-за нехватки времени. Предстояло набрать полностью партитуру и изготовить весь нотный материал, да и четырех заключительных тактов органной партии у меня не было. Поэтому я принял решение: 1) оставить оркестровую партитуру как в *Концерто грассо*, тем самым решив задачу с оркестром (партии у меня уже были); 2) пересочинить партию органа. Исходя из гармонической структуры оркестра, мне пришлось идти по сольным партиям концертирующих инструментов и писать партию органа, опять же, учитывая органную фактуру. Мы обсудили с Аней эту проблему, и она сказала, что это даже хорошо, что получилась новая партия органа. Как бы то ни было, но обстоятельства мне продиктовали свои условия, и я, их приняв, исходил уже из новых условий. В силу этого, например, во II части вместо соло органа в начале части, на орган наложен оркестр (можно было сделать и соло, но тогда влезать в партии и партитуру, удалять музыку, делать паузы — в такой работе неизбежны ошибки, а это затраты дирижера на их исправление, а, значит, потеря времени на репетициях). С другой стороны, начальное проведение темы получилось затемненным оркестрово, насыщенным — может, для меня непривычным, но только не для публики. Будем ожидать исполнения полного варианта 4 декабря, а пока замечу, что в III части есть большой кусок, где орган играл сам (при подходе к кульминации), теперь же он будет с оркестром»¹.

В целом *Органный концерт* Д. Киценко, пережив неоднократную жанровую и стилевую трансформацию, свидетельствует, что композитор находится в постоянном поиске собственного идиостиля. Одновременно в его творчестве вырисовывается *интертекстуальная* связь, соединившая *Органный концерт* в его первоначальном виде с *Concerto grosso №2*, она проявляется в этой цепочке и в аудиовизуальной версии исходного варианта *Концерта*, созданного на сей раз на основе художественного синтеза высокого уровня, и выступающей — если рассмотреть это событие в масштабах творческого пути автора — как своего рода «динамическая реприза». Завершает на настоящий момент эту переключку еще одна «реприза» — появление видоизмененной, но все-таки чисто музыкальной версии *Концерта*. Таким образом, складывается целый *сверхцикл*, где одна и та же тема интерпретируется всякий раз по-разному, обнаруживая способность к обогащению и обновлению, как по форме, так и по содержанию. Многоликость эта напоминает и о вариационном методе, и о вероятностном принципе выбора разных путей, одновременно в чем-то воплощая и закон существования некоего мифа или сказки, легенды, которые в своем смещении по вектору времени постоянно преобразуются, дополняются, отражая специфику меняющегося взгляда на мир их сказителя.

Библиографические ссылки

1. КИЦЕНКО, Д. Многая лета [online]. In: *Livejournal*. Sept. 3rd, 2013 [accesat 11окт. 2014]. Disponibil: <http://dem-2011.livejournal.com/197765.html>.
2. *De Ziua Internațională a Muzicii. Pagini alese din creația compozitorilor Moldovei*. 2 oct. 2014: program. Chișinău: Sala cu Orgă, 2014.
3. САМБРИШ, Е. *Плач Иеремии* Д. Киценко: пути обновления жанровых канонов. В: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 3(16), pp. 56–63.
4. КИЦЕНКО, Д. Концерт для органа [online]. [accesat 19 dec. 2014]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=JnoqUFzPSVA>; <https://vimeo.com/35237210>

¹ Электронная переписка Д. Киценко – Г. Кочарова . 29–30.10.2014.

V. Muzică de cameră

VECHI ȘI NOU ÎN SONATELE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE GHEORGHE NEAGA: REPERE COMPARATIVE

OLD AND NEW IN GHEORGHE NEAGA'S VIOLIN AND PIANO SONATAS:
COMPARATIVE REFERENCES

VICTORIA MELNIC,
profesor universitar, doctor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

NATALIA CHICIUC,
doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Prezentul articol constituie o schiță analitică comparativă a două creații reprezentative pentru vioară și pian din repertoriul componistic al lui Gheorghe Neaga. Studiul se axează pe examinarea aspectelor tradiționale și inovatoare relevate atât în Sonata pentru vioară și pian nr.1, compusă la etapa timpurie de creație, cât și în Sonata pentru vioară și pian nr.2, lucrare apărută într-o perioadă dificilă în contextul schimbărilor radicale produse după colapsul sistemului sovietic. Impunătoare din punct de vedere sonor, ambele opusuri reprezintă construcții ciclice cvadripartite contrastante prin caracterul muzicii, atmosfera sugerată, aspectele ideatice și multiplele mijloacele de expresie.

Cuvinte-cheie: sonată pentru vioară și pian, vechi, tradiție, nou, inovație, reper comparativ, structură, compartimente, forme, principii compoziționale, tehnici componistice

This article is an outline comparison of two works for violin and piano in the sonata genre, representative for George Neaga's componistic repertoire. The study focuses on examining issues both traditional and innovative relevant for Sonata No. 1 for violin and piano, composed in the early stage of Neaga's creation and for Sonata No. 2 for violin and piano, that appeared in a difficult time of radical changings produced after the collapse of the Soviet system. Impressive in terms of sound, both opuses are quadripartite cyclical constructions contrasting by the character of music, suggested atmosphere, conceptual aspects and multiple means of musical expression.

Keywords: violin and piano sonata, old, tradition, new, innovation, comparative reference, structure, parts, forms, compositional principles, compositional techniques

„Dialectica demonstrează că pentru a nega ceva trebuie să afirmi ceva, că pentru a contesta ceva, trebuie să pui altceva în loc. Or, originalitatea în artă și inovația presupun, în mod logic, existența tradiției, presupun o capacitate deosebită de a selecta și de a sintetiza. Nu prin negarea totală a tot ce reprezintă tradiție creăm o artă modernă, ci credem că muzica noastră, în evoluția sa, trebuie să păstreze și să evidențieze caracteristicile sale naționale și individuale, de temperament și limbaj particularizat, întrucât istoria a demonstrat că unitatea de stil a unei națiuni se realizează tocmai prin varietatea stilurilor individuale” [1]. Iar în acest sens, una dintre figurile artistice reprezentative în arta muzicală autohtonă, care-și impune acest indispensabil stil individual, este cea a compozitorului Gheorghe Neaga. Influențat într-o anumită măsură de stilurile componistice ale unui șir de autori de talie universală, acesta a preferat, totuși, modalitățile proprii de expunere, remarcabile prin calitatea sintetică de stil, în care îmbină, în polaritate, vechiul și noul, tradiționalul și inovatorul.

În ansamblu, elementele tradiționale sunt păstrate de Gheorghe Neaga prin trimiteri la module semantice și genuri concrete, tehnici componistice, construcții arhitectonice, principii de dezvoltare afirmate în timp etc., iar elementul inovator este prezent în lucrările sale printr-un complex proces de întrepătrundere intonativă, care transformă din interior forme și mijloace de expresie obișnuite. În încercarea argumentării acestor aserțiuni, sunt propuse în continuare câteva repere comparative în

baza a două opusuri neaghiane pentru vioară și pian în genul de sonată — *Sonata pentru vioară și pian nr.1* și *Sonata pentru vioară și pian nr.2*.

Cronologic, cele două sonate fac parte din perioade diferite și par a veni din lumi eterogene, iar acest fapt contribuie la evidențierea unor devieri și transformări în cursul evoluției limbajului neaghian de la o lucrare la cealaltă. *Sonata nr.1 pentru vioară și pian* datează din anul 1957 și este una dintre compozițiile de debut ale lui Gheorghe Neaga, dar și primul opus pentru vioară din domeniul muzicii profesioniste autohtone postbelice în genul de sonată. Creația a fost interpretată în premieră de către însuși autorul și pianista Ghita Strahilevici, iar mai târziu a fost frecvent inclusă în programul diferitelor manifestări artistice și culturale. De fiecare dată *Sonata* a impresionat prin prospețimea imaginilor sonore, prin gândirea componistică profundă, dar și prin expresivitatea procedeelelor interpretative.

Importanța primei sonate neaghiane rezidă în schițarea unor repere estetice și trăsături de stil devenite ulterior proprii limbajului componistic al autorului. Cercetând elementele de expresivitate muzicală profilate, se poate afirma că lucrarea ilustrează prima etapă de creație a compozitorului, or, în această perioadă, „nefiind preocupat deocamdată de „pacostele lumii”, Gheorghe Neaga nu prezintă nici pagini dramatice, nici episoade profund filosofice sau psihologice” (aceasta și celelalte traduceri din limba rusă ne aparțin) [2, p. 202].

Sonata pentru vioară și pian nr.2 este o dovadă în sine a celor afirmate de muzicologul Irina Ciobanu-Suhomlin într-una din scrierile sale: „muzica compozitorilor din Republica Moldova de la hotarul dintre secole reprezintă o etapă calitativ nouă în dezvoltarea artei autohtone. Spectrul creației componistice a perioadei ce cuprinde ultimul deceniu al secolului trecut și începutul secolului XXI se distinge printr-o multilateralitate nemaipomenită” [3, p. 13]. Or, apărută la începutul ultimului deceniu al secolului (1991), *Sonata* oglindește în perfectă măsură agitația și viteza evenimentelor social-culturale imediat următoare colapsului sistemului sovietic. Mai mult, fiind ultima mostră a genului de sonată în repertoriul componistic neaghian, lucrarea constituie în sine o sinteză, în care, „artist în plină maturitate, Gheorghe Neaga aduce în creația sa imaginea unei viziuni largi a conceptului componistic” [4, p. 4].

Distanța de peste trei decenii între apariția celor două opusuri poate fi analizată însă nu doar din perspective pur cronologice, ci și în contexte social-culturale. Acestea sunt eclipsate de măiestria compozitorului de a recurge la o paletă largă de elemente ale limbajului muzical și de a le utiliza în așa mod, încât să reușească să reflecte prin intermediul acestora o gamă variată de imagini muzicale, de stări afective și sentimente.

Așadar, unul dintre importantele repere în stabilirea unei paralele între cele două *Sonate pentru vioară și pian*, în vederea examinării unor diferențe și asemănări, este genul în care au fost compuse. În esența sa, genul de sonată este unul ciclic, cu părți componente ce reflectă diverse laturi ale existenței umane. Într-un fel sau altul, structura clasică a ciclului de sonată se află sub egida unității și contrastelor între părți. Primei părți îi este caracteristică forma de sonată, în caracter dramatic și tempo dinamic, de unde provine și sintagma *allegro de sonată*. Partea secundă contrastează prin lirism și interiorizare, și, nu în ultimul rând, prin tempo (*andante, adagio, ș.a.*), iar partea a treia reprezintă, de obicei, o mișcare dansantă (*menuet, scherzo, ș.a.*), însă, uneori, compozitorii inversează locul părților mediane. Finalul sonatei, cu obișnuitele forme de rondo, de sonată sau de *temă cu variațiuni*, constă în soluționarea contrastelor din cadrul ciclului, deseori prin apropierea ideatică de intonații folclorice.

Urmărind acești parametri, se constată păstrarea structurii tradiționale cvadripartite în cadrul celor două *Sonate* neaghiene. Însă, deși apropiate în aceste sens, opusurile prezintă deosebiri la nivelul tratării fiecărei părți a ciclului de sonată. Prin urmare, *Sonata pentru vioară și pian nr.1* aparține perioadei de adaptare a genului și a canoanelor acestuia în context autohton. Or, autorul, deși tinde să trateze genul de sonată într-un mod diferit și original, nu se îndepărtează de conceptele tradiționale și totodată caracteristice deceniului șase al secolului XX: perpetuarea entuziasmului, a atmosferei optimiste, a imaginilor pozitive și apropierea tematismului de domeniul folcloric. „În pofida unor aspecte insuficient valorificate, *Sonata* lui Gheorghe Neaga impresionează prin expresivitatea și strălucirea conținutului tematic, a coloritului național, a limbajului armonic bogat, a aplicării diferitor procedee de scriere polifonică, etc.” [5, p. 281], toate în limitele unor tradiții de gen, întrucât autorul demonstrează aici o perpetuare a legităților vechi de secole. Nici structura compoziției nu prezintă prea mari excepții de la canoanele arhitectonice, avându-se în vedere organizarea internă a părților mediane în care predomină formele mari și mici cu repriză și a celor exterioare în tradiționala formă de sonată. Iar expunerile tematice suportă în mare parte modificări variaționale, care se referă în predominantă la factură. Ideea de bază a lucrării se perindă prin conținutul celor patru părți — „*Allegro* energic, *Scherzino* trufaș și insolent, partea lentă de un rafinament poetic și *Finalul* agitat” [6, p. 96], iar întregul discurs, formulat din fragmente cu diferit caracter, afirmă vârsta autorului la care a fost compusă creația.

De cealaltă parte, *Sonata pentru vioară și pian nr.2* relevă într-o lumină nouă perpetuarea tradițiilor la nivel structural și semantic, fiind o mostră a radicalilor schimbări și a avântului tehnic și științific de la hotarul secolelor XX–XXI. „Gândirea muzicală se apleacă în perspectiva sonatei contemporane asupra recompunerii formelor, limbajelor și tehnicilor posibile, contemplate prin prisma unor criterii de selecție. De aici recurg nenumărate refaceri de drum, atâtea soluții originale. Cultura sonatei contemporane reprezintă cu totul altceva decât o simplă adeziune la tradiție” [7, pp. 31–32], or, transformările se găsesc în compoziția neaghiană anume în felul de a fi al discursului muzical, indicând superioritatea cuceririlor dobândite, precum și păstrarea corespunzătoare a unui fond de mijloace de expresie deja existent în baza unei structuri ciclice cvadripartite.

„Estetica sonatei contemporane corespunde coroborării mai multor relații de interdeterminare vizând reprezentarea constructivă în formă și emanarea expresivă în formă. Reperarea vechiului în nou și a noului în vechi nu poate fi despărțită de natura caracteristică a înfășurărilor în formă și a desfășurărilor din formă, văzând varietatea tipurilor cultivate și organicitatea operei de artă supusă contemplării estetice” [7, p. 327]. În acest sens, nu rămâne decât a fi menționate preferințele compozitorului pentru formele mici și mari cu repriză, cum ar fi cea tripartită sau de rondo. Deși se găsesc și compartimente în cazul cărora autorul optează pentru construcții libere, se pot observa, totuși, careva reminiscențe și elemente arhitectonice ale unor forme tradiționale, antiteza vechi-nou rămânând a balansa în mod egal în ambele direcții.

Cu alte cuvinte, *Sonata nr.2* este o dovadă a sintezei firești între tradiție și inovație, în sensul în care „în lucrările din perioada maturității, cu precădere în cele de cameră, Gheorghe Neaga se prezintă ca un artist modern care sintetizează diverse fenomene, curente ale muzicii secolului XX, păstrându-și în același timp originalitatea” [8, p. 6]. În toate cele patru părți ale ciclului compozitorul se manifestă atât ca un meșteșugar iscusit care posedă la perfecție tehnicile compoziționale vechi și noi, cât și ca un artist inspirat care generează imagini de o pregnanță tulburătoare. Influențat fiind de întregul trecut muzical european și de stilurile componistice ale

unui șir de autori universali, compozitorul reușește să rămână în cazul *Sonatei nr.2* la propria-i modalitate de exprimare originală, fără a prelua, cita sau imita materialului muzical impropriu.

În ansamblu, tematismul abordat de Gheorghe Neaga în ambele opusuri oferă, uneori în spirit folcloric, alteori sub tratare cultă, elemente ritmico-melodice în preponderență apropiate umanului, expunându-le în caractere lirice sau energice, creând de obicei o atmosferă de joc sau reflectând anumite sentimente și imagini. Iar în contextul în care „sonata contemporană reflectă în consecință multitudinea formelor de apariție ale substanței tematice, guvernate prin criteriile de modelare a materialului de bază, divers și diferențiat la rândul lui, totuși convergent în ideea unei unități superioare, sistematic motivată, a unui material care poate călăuzi procesul compozițional” [7, p. 28], tendința lui Gheorghe Neaga de a împrumuta teme din părțile sau compartimentele anterioare ale lucrării și, mai mult, de a le sintetiza în Final este una importantă și totodată deosebit de interesantă. Această tehnică compozițională contribuie, de altfel, și la definirea unității în cadrul creației, nu numai la săvârșirea anumitor legități arhitectonice, și se regăsește atât în *Sonata pentru vioară și pian nr.1* cât și în *Sonata pentru vioară și pian nr.2*.

La nivel de dominantă stilistică, compozitorul preferă tehnica polistilistică, dovadă a acestui fapt fiind limbajul muzical al ambelor creații, care prezintă o sinteză organică între abordarea tradițională și cea novatoare a mai multor tehnici canonizate timp de secole și răspândite în spațiul muzical contemporan. Una dintre caracteristicile stilistice, esențială prin însăși manifestarea sa, se referă la materialul tematic de proveniență națională, aflat în strânsă legătură cu melosul popular autohton. Și, deși în *Sonate* nu vor fi găsite citate sau imitații din folclor, Gheorghe Neaga reușește să găsească o modalitate de regândire a elementului folcloric la nivel intonativ, melodic, ritmic etc., prin care muzica populară capătă însemnătate și profunzime de ordin științific. Rădăcinile folclorice se manifestă prin intermediul unor ingenioase procedee de prezentare și prelucrare, printre care abordarea tematismului în caracter dansant, pătruns de vioiciunea muzicii folclorice autohtone de joc (părțile a II-a și a IV-a ale *Sonatei pentru vioară și pian nr.1*, refrenul finalului *Sonatei pentru vioară și pian nr.2*), utilizarea melodiilor de inspirație folclorică și evidențierea unor formule ritmice specifice liricii folclorice (*parlando rubato* de doină din secțiunea temei principale a primei părți din *Sonata pentru vioară și pian nr.1*, a cărei linie melodică se aseamănă totodată cu a unui cântec de leagăn), alternanța metrică și asimetria tipice pentru anumite genuri folclorice, valorificarea partidei pianului în scopul imitării acompaniamentului de țambal în aproape toate secțiunile părților *Sonatei pentru vioară și pian nr.1* și scoaterea în relief a potențialului viorii ca instrument folosit de lăutari, etc.

Însă, Gheorghe Neaga nu se axează în cazul celor două lucrări în exclusivitate pe vectorul indicator al folclorului, ci îmbină principiile de prezentare ale acestuia cu elemente mai vechi și mai noi ale limbajului muzical cult. În rezultat, „semnificative și importante în privința evoluției istorice, tendințele materialului se lasă identificate cu tendințe stilistice, cu caracteristici de stil, împingând pe mai departe procesul modelării prin diferențiere a materialului muzical, justificând o dată în plus diversificarea metodelor și tehnicilor compoziționale, dar și încercările de pulverizare a cadrului formelor preexistente” [7, p. 220]. Unul dintre importantele repere în acest sens este tendința autorului către scrierea contrapunctică. Gheorghe Neaga impresionează în sonate prin evoluția neconținută a componisticii sale, care a relevat în mod constant fațete înnoitoare de gândire în baza dezvoltării unor concepte contrapunctice tradiționale. Astfel, polifonistului Gheorghe Neaga i se oferă un câmp larg de a se exprima conform înclinațiilor sale cu ajutorul unei scriituri elevate pe mai multe voci, ceea ce reprezintă o particularitate interesantă a lucrărilor, în cadrul unei forme

propriu, de fapt, muzicii omofon-armonice. Or, în ambele opusuri se evidențiază un stil elaborat de natură simfonică îmbinat cu tendința de articulare polifonică.

În toate părțile, compartimentele și secțiunile structurilor arhitectonice ale creațiilor autorul utilizează o serie de principii polifonice, abordate într-un limbaj și context novator, oferind cercetătorului și ascultătorului suficiente ocazii de a-i observa tipicele procedee de conducere a liniilor melodice, în lipsa unui tehnicism deliberat și a contrastului tonal între vocile contrapuse. Scriitura imitativă dobândește, fără îndoială, un loc central în paleta mijloacelor tehnice cu care operează compozitorul, însă, pot fi remarcate încercări și în domeniul *stretto*-urilor (în primul refren al finalului din *Sonata pentru vioară și pian nr.2*) sau a canonului (în *Scherzino* și în compartimentul tratării finalului din *Sonata pentru vioară și pian nr.1*; în începutul părții a II-a și în Refrenele C și D ale Finalului din *Sonata pentru vioară și pian nr.2*). Contrapunctarea mobil-verticală dublă sau triplă a temelor și a elementelor tematice se reliefează prin suprapunerile melodice, ritmice și prin dezvoltarea concomitentă. Iar îmbinările derivate ale acestora ilustrează elocvent corelarea „vechi-nou”. Mai mult, uneori se găsesc și abordări contemporane ale unor principii și forme preclasice, cum ar fi *ricercarul* (principiul contrapunctării libere), *fugato* (expunerea liniei melodice de către un instrument și reluarea acesteia de către altul, conform relației *Proposta – Risposta*, urmând o dezvoltare după legile contrapunctului, printre mijloacele de tratare tematică aflându-se și *inversarea* sau *recurența*), *canonul* și *imitația* (existente în ambele *Sonate*), *toccata* (virtuozitatea și ritmul sacadat din partea a II-a a *Sonatei pentru vioară și pian nr.2*).

Ambele sonate sunt compuse într-un stil autentic, cu teme care, deși inspirate din folclor, au totuși o puternică amprentă personală. Și, deși dezvoltarea lor într-un stil polifonic este mai adecvată spiritului acestor melodii decât tratarea lor acordic-verticală, caracteristică mai mult omofoniei armonice clasice și romantice, Gheorghe Neaga nu ignoră absolut deloc sfera mijloacelor armonice, pe care le utilizează, mai ales în *Sonata nr.1* din abundență, oferind în același timp originalitate și prospețime sub influența coloritului folcloric îmbinat cu stilul impresionist de expunere a discursului muzical. Diferitele modalități de înveșmântare polifonică nu l-au îndepărtat pe autor nici de ordinea tonal-modală, în care a reușit să găsească valențe noi și originale. Iar întrucât „estetica sonatei contemporane măsoară aria unei dezvoltări în faze succesive, care coincide la început cu spulberarea mai tuturor funcțiilor tonale, cu relativizarea până la suspendare a sistemului tonal, ajungând în cele din urmă la reșezarea sistemului tonal în universul sistemului modal” [7, p. 29], mai ales în cazul *Sonatei nr.1*, compozitorul aderă la o percepere auditivă modală. Astfel, Gheorghe Neaga se înscrie printre compozitorii care, indiferent de modul în care se exprimă, își impun în mod explicit legăturile directe cu diversele straturi ale filonului folcloric, în special cu domeniul intonației modale diatonice, îmbogățită uneori până la extrem cu elemente cromatice. Valențele contrapunctice ale temelor implicate în marile forme se accentuează, îmbogățind modalul sau transferându-l, mai bine zis, în structuri cromatice complexe. Corelarea dintre caracterul modal al gândirii melodice și corespondentul ei pe plan armonic este redat nu doar prin apelul la treptele secundare, ci și prin cromatizări aduse pe plan liniar, realizări care anticipează modalismul intens cromatizat caracteristic mai ales celui de-al doilea opus. În general, cromatizarea poate fi considerată un procedeu devenit, de la o sonată la alta, mai mult decât tipic, or, considerat un mijloc canonic de prelucrare a materialului muzical, totuși, acesta este abordat, mai ales în cazul *Sonatei nr.2*, într-un context nou.

Melodica ambelor lucrări este una de tip cumulativ. Prezența unor intervale (secundă, cvartă, mai rar terță) explică la nivel morfologic îmbogățirea concepției modale. Intervalica în salturi sau treptată, consonantă, dar mai mult disonantă, este reliefată în diverse formulări tematice din cele două sonate. Iar în ansamblu, limbajul proaspăt, inedit, marcat de evocarea genurilor folclorice, străpuse de disonanțe stridente, improprii domeniului folcloric, dar pe deplin caracteristice muzicii contemporane, este realizat datorită fuziunii și îmbinării organice a principiilor vechi cu cele noi.

În concluzie, rămâne a se considera drept remarcabilă calitatea sintetică a stilului componistic al lui Gheorghe Neaga, în care se îmbină polaritățile vechi și nou, tradițional și novator. Or, „în dependență de concepțiile artistice și dimensiunile condiționate, de pregnanța materialului muzical și caracterul mijloacelor folosite în fiecare lucrare, Gheorghe Neaga dobândește o autoritate specifică, prin intermediul căreia constituie o pagină remarcabilă în patrimoniul muzical autohton” [9, p. 5].

Referințe bibliografice

1. ILIUȚ, V. Câteva reflecții asupra muzicii românești contemporane, privită prin prisma tradiției și inovației. In: *Cercetări de muzicologie* [online]. București: Editura Muzicală, 1971, nr. 3. [accesat 15 august 2014]. Disponibil: http://www.vasile.iliut.cbi.ro/Cateva_reflectii_asupra_muzicii_romanesti.pdf
2. КЛЕТНИНЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987.
3. СЮВАНУ-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
4. ТСАСИ, Е. Valoarea talentului. In: *Moldova socialistă*. Chișinău, 1982, 25 mar.
5. АБРАМОВИЧ, А., ЛОБЕЛЬ, С. Инструментальная музыка. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва: Музыка, 1969, с. 214–228.
6. ВЛАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинэу: Grafema Libris, 2011.
7. BERGER, W.G. *Estetica sonatei contemporane*. București: Editura Muzicală, 1985.
8. *Gheorghe Neaga: biobibliografie*. Alcăt.: C. Neagu, L. Balan. Chișinău: B.N.R.M., 2001.
9. СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973.

ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО М. ФИШМАНА КАК ЗВУКОВОЙ ДОКУМЕНТ ЭПОХИ

TRIOUL CU PIAN DE M. FISHMAN CA UN DOCUMENT SONOR AL EPOCII

THE PIANO TRIO BY M. FISHMAN AS A SOUND DOCUMENT OF ITS ERA

ИРИНА ПЛЕШКАН,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Настоящая статья И. Плешкан посвящена музыковедческому и исполнительскому анализу Фортепианного трио Макса Фишмана. Автор анализирует жанровые и стилевые особенности произведения, выявляя влияние русской музыки рубежа XIX–XX веков, взаимодействие классицистских и романтических композиционных структур.

Ключевые слова: фортепианное трио, музыкальный стиль, Макс Фишман

Articolul semnat de Irina Pleșcan este dedicat studierii muzicologice și interpretative a Trioului pentru vioară, violoncel și pian semnat de Max Fișman. Autoarea analizează particularități stilistice și de gen ale lucrării, fundamentând influența muzicii ruse de la confluența sec. XIX–XX asupra creației vizate, interacțiunea structurilor compoziționale parvenite din muzica clasicismului și a romantismului.

Cuvinte-cheie: trioul cu pian, stil muzical, Max Fișman

The present article written by Irina Pleșcan is dedicated to the musicological and interpretation study of the Piano trio written by Max Fishman. The author analyses the style and genre particularities of this opus, revealing the influence of Russian music at the turn of the 19th – 20th centuries, the interaction of the classical and romantic principles on the structural level.

Keywords: piano trio, musical style, Max Fishman

Макс Фишман (1915–1985) — известный молдавский музыкант, педагог и композитор, чья преподавательская и композиторская деятельность приходится на 1950–1970-е годы XX века. С 1939 года учился в Варшавской консерватории (по классу композиции А. Марека, фортепиано — Ю. Турчинского), продолжил учебу в Саратовской консерватории, где как пианист учился у профессора Е. Зингера, а по композиции — у А. Богатырева, завершив пианистическое образование в 1952 году в Минской консерватории, в классе Г. Петрова.

М. Фишманом был создан ряд камерно-инструментальных сочинений — *Сонатина* для кларнета *in B*, *Скерцино* для кларнета *in B*, *Концертная пьеса* для скрипки и фортепиано, *Юмореска* для скрипки и фортепиано, *Романс*, *Скерцо*, *Соната d-moll* для скрипки и фортепиано. Оркестровые сочинения М. Фишмана представлены *Сюитой* для большого симфонического оркестра и *Фантазией* для малого симфонического оркестра.

В опусах композитора «нашли отражение гармонические и фактурные формулы как эпохи романтизма (аллюзии с произведениями Ф. Шопена, П. Чайковского, С. Рахманинова), так и инновации фортепианной музыки XX века (Б. Барток). Однако оригинальность его произведений во многом определяется их национальным своеобразием, которое заключается не только в ладовых, интонационных или ритмических характеристиках, но и в особенностях мировосприятия, строя чувств молдавского народа» [1, с. 88].

Фортепианное трио М. Фишмана относится к 1950-м годам, хотя точная дата его создания неизвестна, а запись на Молдавском радио датируется 1958 годом. Это трехчастное циклическое произведение, в котором обнаруживаются следующие темповые соотношения: *Allegro con anima* – *Largo* – *Vivace giocoso*, а тональная логика цикла: *G-dur* – *e-moll* – *G-dur*.

Первая часть *Трио* (*Allegro con anima*) написана в традиционной сонатной форме. *Главная партия* (до ц. 9) основана на теме, представляющей собой период повторного строения из двух предложений. Ее мятежный, взволнованный характер, подвижный темп, преобладание таких музыкальных элементов, как триоли, пунктирный ритм, интенсивное мотивное развитие на основе восходящих попевок, использование приема секвенцирования свидетельствует о явно романтической стилистике музыкального материала, обогащенной вкраплениями интонационных элементов фольклорного генезиса с использованием увеличенных секунд и кварт в мелодике главной темы.

Каждое из трех проведений темы главной партии привносит тембровое разнообразие, подчиняясь нормам ансамблевой фактуры романтического типа. Известно, что фактура фортепианного трио предполагает свободу оперирования всем многорегистровым диапазоном, разную плотность звучания, мелодизацию инструментальных партий. Как правило, главный мелодический голос усиливается унисонными, терцовыми, секстовыми дублировками, а аккордовые последовательности, в свою очередь, нередко используются как тембровый «усилитель» мелодии. Фоновые голоса «распеваются» наравне с мелодией, благодаря чему грань между мелодией и аккомпанементом нередко стирается. Все эти приемы применены и в анализируемом сочинении М. Фишмана.

Так, начальная тема I части *Трио* проводится поочередно в партии скрипки, виолончели и фортепиано. Подобная «тройная экспозиция» не очень типична для западноевропейской музыки эпохи романтизма, но нередко обнаруживается в сочинениях русских композиторов XIX–XX веков. В качестве подтверждения приведем такие опусы, как *Трио op. 50 Памяти великого художника* П. И. Чайковского для фортепиано, скрипки и виолончели (1882), *Трио*

№1 *d-moll* А. Аренского для фортепиано, скрипки и виолончели (1894), *Фортепианное трио №2 e-moll* op. 67 (*Памяти И. И. Соллертинского*) Д. Шостаковича для скрипки, виолончели и фортепиано (1944) и др.

Еще одной точкой соприкосновения темы главной партии М. Фишмана с русской музыкой является близость фортепианной фактуры и интонационных особенностей партий скрипки и виолончели с *Фортепианным трио №1 d-moll* А. Аренского.

Заключительное проведение темы является мощной кульминацией данного раздела. В нем основной тематический материал поручен партии фортепиано, фактура которой объединяет полнозвучную вертикаль терцового строения с параллельными унисонами, благодаря чему музыка приобретает решительный, императивный характер, а пунктирный ритм и обилие триолей участвуют в создании патетического, возвышенного образа. Отметим регистровый охват этого изложения (от *A* до *as*³), моноритмическую фактуру и другие приемы, обеспечивающие кульминационный характер раздела.

Характер тематизма главной партии приближается скорее к жанру фортепианного концерта эпохи романтизма, благодаря репрезентативности, лапидарности, рельефности и яркости музыкального материала. Манера изложения темы октавами или даже в три октавы типична, по утверждению А. Алексеева, «для кульминационных, «гимнических» проведений тем в сочинениях Чайковского — вспомним коду финала *Первого фортепианного концерта* или средний эпизод в последней части *Большой сонаты*» [2, с. 313].

В отличие от рельефного характера фортепианной партии, струнным инструментам поручен покачивающийся триольный фоновый материал, в котором объединяются звуки, принадлежащие аккордовой вертикали партии фортепиано с отдельными мелодическими элементами (например, нисходящий хроматический ход $g^1-fis^1-f^1-e^1-es^1-d^1$ в партии скрипки (ц. 5, т. 1), создающий скрытое двухголосие и усложняющий ансамблевую фактуру). Аналогичный прием, но в восходящем движении, применяется в партии виолончели (см. звуки $g-a-ais-h$, ц. 5, т. 2).

В ансамблевом плане, в исполнении данного фрагмента важно учитывать рекомендацию, сформулированную в исследовании Н. Козловой и С. Циркуновой *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*: «пианист-ансамблист обязан знать специфику звучания струнных инструментов, их штриховую палитру с тем, чтобы приблизить звучание фортепиано к характеру звукоизвлечения струнных инструментов» [3, с. 130].

Несмотря на тематическое родство с главной, тема *связующей партии* (ц.7) характеризуется тональной неустойчивостью, интенсификацией развития внутри ансамблевой фактуры, ростом напряжения. Подобная трактовка связующей партии вполне типична для классического типа сонатной формы, которую В. Задерацкий характеризует как «доразвитие материала главной партии» [4, с. 26].

С точки зрения интерпретации, отметим необходимость точного исполнения метроритмических моделей, основанных на особых видах ритмического деления, которые, с одной стороны, должны опираться на точную пульсацию, а, с другой, отражать спонтанную, импровизационно-свободную концертную манеру, свойственную пианистическому искусству эпохи романтизма.

В соотношении партии фортепиано со струнными инструментами необходимо добиться идеального совпадения пульсации, идентичности штрихов в партиях скрипки и

виолончели в сопровождении темы, точного динамического баланса, особенно в тех случаях, когда ансамблевая фактура различается по своим функциям (фон, рельеф).

Побочная партия изложена в тональности III ступени *h-moll*, признанной в фортепианной музыке одной из самых меланхолических по звучанию тональностей, подтверждением чему служат *Соната* Ф. Листа *h-moll*, *Прелюдия* op. 28 № 6 Ф. Шопена и др. М. Фишман, как прекрасный пианист и знаток мирового фортепианного репертуара, использовал семантику этой тональности не случайно. «Игра» разнообразных тональных красок усиливается внутри побочной темы также благодаря сопоставлениям мажорной и минорной субдоминант (см., например, ц. 9, т. 9).

Лирический характер темы побочной партии подчеркивается ее начальным проведением скрипкой в сопровождении размеренного аккомпанемента фортепиано, что приводит к своеобразному эмоциональному «затишью». Далее тема звучит у фортепиано на фоне прозрачных педалей струнных, которые, в свою очередь, «дуэтно» подхватывают второе предложение темы консонирующими интервалами, плавно вливаясь в зону *заключительной партии* (ц. 11). При этом в фактуру фортепиано возвращаются мелкие длительности, что придает ей плотность звучания и способствует нагнетанию напряжения.

В отличие от лирических главной и побочной партий, заключительная более контрастна благодаря решительному, «мужскому» характеру музыкального материала. Тем не менее, в интонационном отношении заключительная партия производна от главной. В ней нет яркого тематизма, а в ансамблевой фактуре, построенной на сочетании разных мотивов, подчеркивается метроритмический фактор: фоновые ритмические элементы (триоли, пунктирный ритм) выходят на первый план. Особенно важна остиная фигура в басу в партии фортепиано на тонической функции, дополненная высоким регистром в партии правой руки, благодаря чему происходит охват регистровой периферии рояля (от D_1 до d^3). В тональном плане вуалирование цезуры между экспозицией и разработкой (а именно: окончание экспозиции на доминанте тональности *d-dur-moll*) подчеркивает слитность, единство основных разделов сонатной формы. Отметим попутно, что тональная незамкнутость экспозиции также может рассматриваться как влияние романтической трактовки сонатной формы.

Пианисту в исполнении этой части важно подчеркнуть интонационные связи основных тематических элементов сонатной экспозиции, тематическое единство части, а также опираться на особенности фактуры, которая, с одной стороны, отличается разнообразием и впитывает достижения фортепианной музыки эпохи романтизма, а, с другой, очень пианистична и удобна для исполнения.

Разработка первой части довольно краткая, что объясняется высокой интенсивностью развития внутри самой сонатной экспозиции. Разработка представляет собой две волны развития, дополненные предыктом. Первая волна (ц. 12–15) начинается в тональности *B-dur* (эта тональность была отчасти подготовлена вкраплением одноименного *d-moll* в заключительных тактах экспозиции): здесь происходит развитие начального мотива главной партии, его секвенционное проведение в тональностях *B-dur*, *As-dur*, при этом фактура каждой инструментальной партии сохраняет свою плотность и насыщенность. В рамках второй волны (ц. 16–17) развиваются интонационные элементы побочной партии. Тональный план разработки неустойчив и сочетает такие отдаленные тональные центры, как *B-dur*, *As-dur*, *D-*

dur. Последний из них выступает в роли доминантового предыкта к репризе, что подчеркивается продолжительным фигурированным органным пунктом в фортепианной партии.

Разработка опирается на более вязкую, плотную фактуру — как в партии фортепиано, так и в партиях струнных: *tremolo* в партии скрипки, фигурация шестнадцатыми звуками в партии виолончели (ц. 12. т.1–2), синкопирование в партии фортепиано и другие приемы. Особого внимания заслуживает предыкт к репризе, в котором пианист должен справиться с такими техническими трудностями, как октавные пассажи в обеих руках (с. 19) или гармоническая фигурация через всю клавиатуру (с. 20) в левой руке, в то время как в правой руке излагается начальный мотив темы главной партии.

В *репризе* (ц. 17) тема *главной партии* вступает октавным унисоном струнных, приобретая, по сравнению с экспозицией, большую мощь и напряженность звучания. Этот прием также обнаруживает влияние русской музыки начала XX века: так, Т. Гайдамович указывает на композиционную роль этого приема в репризе первой части *Фортепианного трио g-moll op. 14* А. Гедике [5, с. 215]. Несмотря на то, что в партии фортепиано сохраняется триольное движение (как главный ритмический элемент I части), за счет октавных фактурных вкраплений происходит расширение звукового диапазона. Следует отметить, что из-за отсутствия в репризе проведения темы в партии фортепиано, зона главной партии сокращена, а связующая тема превратилась в краткую четырехтактовую связку; все эти изменения ведут к динамизации репризы. Этот прием можно объяснить той ролью, которая отводилась партии фортепиано в разработке, особенно в предыкте в репризе (ц. 16).

Побочная партия в репризе проводится в тональности минорной субдоминанты *c-moll*. С одной стороны, эта тональность звучит напряженно благодаря более высокой позиции по отношению к экспозиционному *h-moll*, с другой, тональность *c-moll*, по сравнению с меланхолическим *h-moll*, имеет более мягкую, матовую окраску.

В репризе, в отличие от экспозиции, побочная тема проводится не в партии скрипки, а в партии виолончели в сопровождении фортепиано. Подобное тембровое решение дополняет изменившуюся тональную окраску темы.

По сравнению с экспозицией, заключительная партия в репризе не несет в себе фактурных изменений, однако протяженность ее увеличивается на 8 тактов. В тематическом плане заключительная партия построена на материале связующей темы из экспозиции: подобным приемом М. Фишман подчеркивает интонационное, фактурное, тематическое единство первой части *Трио*.

Прекрасное знание композитором пианистической фортепианной литературы позволило ему достичь довольно интенсивного фактурного развития на протяжении первой части цикла. М. Фишман изобретательно использует многообразные фактурные элементы, будь то *martellato*, движение параллельными октавами, сочетание различных ритмических рисунков, типично-романтическую расходящуюся фигурацию в партиях левой и правой руки (заключительная партия). Исполнение этой части (в условиях темпа *Allegro con anima*) требует от пианиста такой же серьезной и длительной подготовки, как к исполнению фортепианного концерта или романтической сонаты. Для того чтобы справиться с техническими проблемами, необходим тщательный подбор аппликатуры, лимитированное использование педали. Отдельная задача состоит в осмыслении фразировки в сочинении М. Фишмана, которая, обладая формообразующим потенциалом, должна трактоваться как средство объединения отдельных мотивов и фраз в более крупные тематические

образования. Многослойная фактура *Trio*, основанная на соединении контрастных пластов, также требует от исполнителей особого внимания.

Вторая часть *Trio*, лаконичная по своим масштабам в темпе *Largo*, — лирико-философский центр цикла. Эта часть написана в сложной трехчастной форме, однако ее трактовка отличается большой изобретательностью и индивидуальным подходом. Так, в первом разделе формы (тт. 1–23), состоящем из трех периодов, складывается разное соотношение основных параметров формы. В тональном плане три периода очерчивают тональную логику *e-moll – g-moll – e-moll*, то есть логику некоей репризной трехчастности, в то время как в изложении тематического материала обнаруживается вариантность (соотношение периодов $a – a^1 – a^2$). Важно подчеркнуть, что тематический фонд I раздела второй части опирается на мелодику главной темы из первой части *Trio* (несмотря на тональность *e-moll*, которая оттеняет лирическое настроение), тем самым, обеспечивая интонационную и образную целостность всего произведения.

Средний раздел сложной трехчастной формы (тт. 24–61) вводит ладовый контраст благодаря привлечению круга мажорных тональностей: *E-dur – G-dur*, а также тональности *H-dur*, как доминанты тональности *E-dur*. Середина второй части имеет двухчастную структуру, составленную на основе разных принципов. В первом разделе (тт. 24–40) экспонируется новая тема в партии виолончели, генетически связанная с темой побочной партии благодаря идентичному ритмическому рисунку, а во втором разделе (тт. 40–61) в полной мере проявляется полифоническое мышление композитора. Здесь М. Фишман объединяет по вертикали два предыдущих раздела: в верхнем слое фактуры (в партиях скрипки и виолончели) излагается материал начального периода в преобразованном виде, а в партии фортепиано звучит тема второго раздела середины.

В качестве «общего знаменателя» в данном разделе формы используется тональность *E-dur*. Она выступает важным фактором не только в построении формы, но и в достижении основной кульминации средней части, обеспеченной проведением основной темы среднего раздела в уплотненной аккордовой фактуре (т. 40).

Реприза построена вполне традиционно благодаря возвращению исходной тональности и основного тематического материала первого раздела (тт. 62–88). В соответствии с законами экспонирования материала в трио, композитор изменяет порядок изложения тем у инструментов: если в первом разделе эта тема излагалась в партии скрипки, в репризе она звучит у виолончели, приобретая более глубокое, матовое звучание. «Разрастание» ансамблевой фактуры обеспечивается также присоединением скрипки в репризе, излагающей подголоски, отдельные реплики, словно «вторящие» основному высказыванию виолончели (напомним, что в I разделе скрипка не была поддержана виолончелью).

Определенные изменения коснулись и фортепианной фактуры: если в начале она опиралась на статичные «стоячие» аккорды, в репризе наблюдается более динамичное арпеджированное движение. Определенной загадкой является и отход автора от норм группировки в т. 62 и далее, когда в размере 3/4 восьмые объединяются в две группы, что предполагает иную трактовку ритма пианистом: он начинает мыслить бинарными категориями. Это придает звучанию в основном трехдольном метре большую плавность и гибкость, способствуя метроритмическому переосмыслению фрагмента, который начинает восприниматься в размере 6/8.

В средней части М. Фишман демонстрирует удивительное мастерство фактурного и динамического развития, позволяющего добиться эффекта достижения кульминации: от нежного, пастельного прозрачного звучания начальной темы (ц. 24) путем подключения подголосков, обогащения ритмических рисунков, фактурного насыщения, расширения диапазона участвующих инструментов — к регистровой периферии. Что касается пианистических трудностей, отметим, что прекрасное знание композитором природы инструмента делает эту часть чрезвычайно комфортной для исполнения, обеспечивая удобство в подборе аппликатуры.

В средней части особого внимания заслуживает трактовка педали в фортепианной партии. Отметим, что на протяжении *Трио* М. Фишман не выписывает педаль, давая возможность свободного, широкого и дифференцированного ее применения, подчеркивая характер фортепианной партии на протяжении части. Как отмечает Н. Голубовская, «педализация, как и весь исполнительский процесс в целом, опирается на художественные принципы, на объективную основу, но и тут пианист проявляет свою индивидуальность, свой вкус, свой темперамент» [6, с. 6]. Трактовка педализации должна соответствовать фактурному и динамическому профилю части: так, в кульминационной зоне, педаль будет более плотной, объемной, глубокой, чтобы подчеркнуть звуковой объем и красочные характеристики пианистического звука.

Масштабная **третья часть** *Vivace giocoso* представляет собой оптимистичное, жизнерадостное завершение цикла, оттеняя среднюю часть и делая акцент на танцевальности (хотя трехдольность характерна для всех частей цикла), подчеркнутой характером фортепианной партии (соотношение баса-аккорда), оживленным темпом, преобладанием квадратных структур, полетностью тем, специфическими штрихами (обилие *pizzicato* и *staccato*).

Первая тема финала *Allegro con anima*, построенная на материале главной партии, имеет игривый характер, подчеркнутый мажоро-минорной переокраской мелодических ячеек *G-dur – g-moll*. Первоначально роли инструментов распределяются следующим образом: в партии скрипки проводится тема, а виолончель и фортепиано выполняют аккомпанирующую функцию. В дальнейшем мелодическая функция и роль ритмико-фактурного фона поочередно распределяются между всеми участниками ансамбля.

Во второй теме финала, основанной на тематических элементах побочной партии *Allegro con anima*, тонко стилизуются особенности игры на цимбалах, а круговой характер мелодии напоминает об особенностях народных танцев.

Трактовка формы неоднозначна. В ней наблюдается тонкое и довольно сложное взаимодействие самых разных композиционных принципов. С точки зрения *тонального плана*, можно говорить о трехчастной контрастной макроформе *A–B–A*, первый раздел которой опирается на тональные центры *G-dur – e-moll*, а средняя часть — на соотношение тональностей *As-dur – f-moll*. Внедрение же двух других тональных центров — *h-moll* и *c-moll* — объясняется проникновением музыкального материала из других частей цикла с их тональностями. В первом случае это цитирование темы побочной партии из I части в оригинальной тональности *h-moll*, во втором — реминисценция основной темы II части (ц. 40), а именно, периода a^2 в тональности *c-moll*, отличающейся от оригинального строя — *e-moll*. Третий же раздел связан с возвращением в основную тональность.

С точки зрения *тематического материала*, наблюдается повторение двух основных тематических образований: это *G-dur'* ная тема (*a*) и *e-moll'* ная контрастная, лирическая тема

(b). Несмотря на их внешнюю близость темам главной и побочной партий, или рефрену и эпизоду, порядок экспонирования тем не совпадает ни с логикой сонатной формы, ни с нормами рондо-сонаты. Наличие постоянного повторения двух тем сходно с логикой двойных вариаций. Однако здесь отсутствует вариационность в разработке тематического материала, доминирует точная повторность.

Кроме того, часто раздел *a* повторяется дважды, и, следовательно, функцию темы выполняет весь начальный раздел *a a b*, функцию первой вариации — *a b*, функцию второй вариации — *a a b*, с проведением фрагмента из первой части *Трио*, третья вариация — *a b c*, с замыканием раздела темой из второй части *Трио*. Два последних проведения (*a a b* и *a b a*) точно повторяют начальный раздел. Таким образом, по структуре это напоминает двойные вариации без использования вариационности как принципа развития материала.

Принимая во внимание неоднозначность композиционной структуры, эту форму можно было бы трактовать как рондо-сонату, где *a* и *b* выполняют функцию контрастных элементов (главной и побочной тем либо рефрена и эпизода соответственно). Можно говорить о наличии экспозиции, среднего раздела и репризы рондо-сонаты, благодаря проведению в экспозиции основных тем *a a b*, а также их изложению в измененном порядке *a b a*. Возможно, это симбиоз рондо-сонаты с двойным экспонированием, типичный для формы трио: ведь для того, чтобы каждый инструмент сыграл музыкальный материал, требуется двойное или тройное экспонирование. В пользу рондо-сонаты говорит наличие двух тем, возвращение в конце экспозиции главной темы в основной тональности и тот факт, что в экспозиции и репризе точно сохраняются тональный план и последовательность тем.

Как указывает В. Задерацкий, «Экспозиция рондо-сонаты подразумевает возврат главной тональности в заключительной партии (а в определенных условиях — в завершающей фазе побочной). Главная тональность чаще возвращается в последней фазе экспозиции. Иными словами, сонатность, захватив экспозиционное пространство, как бы «сдает позиции», меняя нормативный ход тональной логики и требуя возврата рефрена. Периодичность рефренных возвратов — самый сильный знак формы. Но сонатность в ней — воспринимаемая слухом «оппонирующая сила», действующая на разных участках формы. И здесь чем шире «пространство сонатных эффектов», тем богаче и динамичнее композиционный результат» [4, с. 262]. Тем не менее, в данном случае нельзя окончательно утверждать о наличии признаков сонатности из-за тонального плана, так как побочная тема в репризе излагается в той же тональности, что и в экспозиции.

Самым любопытным является тематическое наполнение среднего раздела финала (*Meno mosso*, т. 53, ц. 34). По сравнению с крайними разделами, здесь композитор вводит темы из других частей цикла, добиваясь, тем самым, интонационного единства макроформы. Тема *a* в виде двух проведений (ц. 35 и ц. 38) и тема *b* (тт. 85–92 и тт. 101–110) помещены в центр среднего раздела, а реминисценции из других частей цикла выполняют обрамляющую функцию. Так, данный раздел формы начинается с цитирования темы побочной партии из I части *Трио* в исходной тональности *h-moll*, правда, с некоторыми изменениями: вместо скрипки тема проводится в партии виолончели, с вкраплением проведения темы у фортепиано. Смена регистров обеспечивает иной колорит, более матовое, глубокое звучание. Завершение раздела поручено музыкальному материалу, который можно трактовать как реминисценцию основной темы второй части (ц. 40), а именно, периода a^2 в тональности *c-*

moll, отличающейся от первоначальной его тональности *e-moll* сдвигом на 4 знака в бемольном направлении, что придает этой теме более сумрачное звучание. Таким образом, данная композиционная структура относится к свободным формам.

С точки зрения *исполнительских особенностей*, финал является настоящим испытанием для всех участников ансамбля. Это обусловлено быстрым темпом, обилием мелких длительностей, необходимостью исполнения неудобных скачков в партии фортепиано, требующих большой точности исполнения. Ключ к успеху здесь — продуманная аппликатура. Звук должен быть легким и острым, что подчеркивает сам автор ремаркой *pizzicato*, как в партиях струнных, так и у фортепиано. По сравнению со второй частью, педаль здесь должна быть, в основном, не колористическая, а более сухая, связующая или гармоническая. С точки зрения ансамбля, важна точная штриховая палитра у фортепиано: характер штрихов, качество звука должны приближаться к струнным инструментам, в определенной мере имитировать звучание цимбал.

Суммируя изложенное, отметим преломление в *Трио* М. Фишмана классических и романтических тенденций, помноженных на претворение особенностей национального фольклора (в первую очередь, еврейского). Влияние классической традиции прослеживается в использовании трехчастной макроструктуры произведения с соотношением темпов *быстро–медленно–быстро*. Известно, что в циклах венских классиков (правда, имеется в виду четырехчастный сонатно-симфонический цикл), как указывает Г. Заднепровская, «Тональное соотношение частей <...> определяет главенство основной тональности. Первая часть всегда звучит в главной тональности, медленная — чаще всего, в субдоминантовой, реже в одноименной или доминантовой тональностях. Менуэт или скерцо сохраняют главную тональность, финал же преимущественно пишется в главной либо в одноименной тональности» [7, с. 182]. В данном случае соотношение тональностей следующее: *G-dur – e-moll – G-dur*. Еще одним классическим признаком является построение I части *Трио* в форме сонатного *allegro* с традиционным контрастом энергичной, призывной главной партии и лирической побочной; довольно типичным является и использование сложной трехчастной формы в качестве композиционной структуры средней части.

Романтические тенденции находят свое воплощение в способах фактурного развития фортепианной партии, с привлечением богатого арсенала приемов (*tremolo, martellato*, пассажная техника, гармоническая фигурация, скрытое многоголосие, сочетание двух- и трехдольных ритмических рисунков, особых видов ритмического деления и др.). Соотношение партий внутри ансамбля, способы развития ансамблевой фактуры испытывают сильное влияние русского фортепианного трио, что проявляется в попеременном проведении темы в партии каждого инструмента, особенностях тематизма и фактуры.

Обнаруженные в *Трио* музыкально-интонационные обороты имеют мигрирующий характер и могут быть названы, пользуясь термином Л. Шаймухаметовой, «мигрирующими интонационными формулами» [8, с. 10]. «Под мигрирующей интонационной формулой подразумевается такой устойчивый интонационный оборот, который, отделяясь от конкретного текста и, мигрируя из текста в текст, сохраняет инвариантные свойства своей структуры и семантики» — пишет автор. «Феномен мигрирующей интонации в целом базируется на ассоциативном механизме мышления. В процессе функционирования образуются прочные ассоциации, создающие значения, направленные в одном случае к области образных визуальных представлений, в другом — к эмоционально-аффективным

реакциям. И те, и другие рассчитаны не только на интеллект, но в значительной степени и на работу подсознания» [8, с. 14]. В данном случае — это общедоступные интонации, заимствованные из еврейского фольклора со свойственными ему семантическими значениями.

Каков генезис этих интонационных формул? Увеличенные секунды и специфические обороты связаны с ладовыми особенностями еврейского фольклора, которые частично «накладываются» на идиоматику молдавского фольклора (опевание увеличенных секунд). Использование приема «мигрирующих интонаций» позволяет добиться удивительного интонационного единства всех трех частей произведения, индивидуализации музыкального языка, основанного на модальной специфичности клезмерской и канторской музыки. «Феномен мигрирующей интонации» в творчестве М. Фишмана имеет универсальный характер, подтверждением чему служат фрагменты из самых разных его опусов.

И все же музыкальная символизация этнической идентичности проявляется и в том, что мигрируя из одной части Европы в другую, М. Фишман сохранял уникальность мышления еврейского музыканта, транслируя в своих произведениях общепонятные и общедоступные интонации своей музыкальной культуры, носителем которой он являлся. Так же нельзя не учитывать и популярности клезмерской культуры на территории Бессарабии, как среды для сохранения и воспроизведения еврейского фольклора.

Таким образом, *Трио* Макса Фишмана как звуковой документ своей эпохи синтезирует самые разные идеи и традиции. Несмотря на все ужасы XX века, которые пережил композитор и его семья, погибшая в Освенциме, гибель матери и младшего брата, бегство из оккупированной фашистами Польши, пребывание в колонии и другие события, как утверждает Л. В. Аксенова, мироощущение композитора было светлым и оптимистичным, что находит отражение в музыке *Трио*. В контексте *историко-стилевого синтеза* в данном произведении обнаруживается влияние классических и романтических традиций, также вполне характерное для молдавской музыки 1950-х годов. С точки зрения ассимиляции опыта разных композиторских школ, отметим сильное влияние русской музыки, которое всегда присутствовало как молдавской, так и в польской музыкальной культурах. Преломляясь в самых разных произведениях композитора, эти традиции оказались помноженными на стремление сохранить и передать в музыке свою этнокультурную идентичность.

Библиографические ссылки

1. МЕЛЬНИК, Т. Макс Фишман: педагог и композитор. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2011. Chișinău, Valinex, 2011, nr.1/2 (12/13), pp. 84–88.
2. АЛЕКСЕЕВ, А. *История фортепианного искусства*: учебник. В 3 ч. Ч. 1 и 2. Москва: Музыка, 1988.
3. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chișinău: Pontos, 2014
4. ЗАДЕРАЦКИЙ, В. *Музыкальная форма*. Вып. 2. Москва: Музыка, 2008.
5. ГАЙДАМОВИЧ, Т. *Русское фортепианное трио*. Москва: Музыка, 2005.
6. ГОЛУБОВСКАЯ, Н. *Искусство педализации*. Изд. 2-е. Ленинград: Музыка, 1974.
7. ЗАДНЕПРОВСКАЯ, Г. *Анализ музыкальных произведений*: учеб. пособие для ССУЗов. Москва: ВЛАДОС, 2003.
8. ШАЙМУХАМЕТОВА, Л. *Семантические процессы в музыкальной теме*: автореф. дис. д-ра искусствоведения. Москва, 2008.

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМЫ В СОНАТЕ С-MOLL ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО
КОНСТАНТИНА РОМАНОВА**PARTICULARITĂȚILE FORMEI MUZICALE ÎN SONATA C-MOLL PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN
DE CONSTANTIN ROMANOVCOMPOSITION PECULIARITIES IN *THE SONATA C-MOLL* FOR VIOLIN AND PIANO
BY KONSTANTIN ROMANOV**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**профессор, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств**АНАСТАСИЯ БУРУНОВА,**

студентка, Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется Соната для скрипки и фортепиано Константина Романова, созданная в Кишиневе в 1920-е гг. Это одно из первых известных нам в отечественной музыке сочинений в жанре скрипичной сонаты, написанных на территории современной Республики Молдова. Произведение рассматривается с точки зрения формы, построенной в классических традициях.

Ключевые слова: Константин Романов, соната для скрипки и фортепиано, музыкальная форма

În articol se analizează Sonata pentru vioară și pian de Constantin Romanov scrisă în Chișinău în anii 1920. Aceasta este una din primele lucrări autohtone în genul de sonată pentru vioară creată pe teritoriul Republicii Moldova. Sonata este examinată din punct de vedere al formei muzicale construite în tradițiile clasice.

Cuvinte-cheie: Constantin Romanov, sonată pentru vioară și pian, forma muzicală

The author analyzes the Sonata for Violin and Piano by Konstantin Romanov written in Chisinau in 1920s. This is one of the first works known in national music in the genre of sonata for violin, written on the territory of the Republic of Moldova. The work is considered in terms of its musical form built in the classical traditions.

Keywords: Konstantin Romanov, Sonata for Violin and Piano, musical form

Личность и творчество Константина Романова (1895–1961) в последнее время часто привлекает внимание исследователей. Будучи талантливым пианистом, педагогом, композитором, дирижером и общественным деятелем, этот музыкант внес заметный вклад в развитие художественной культуры Бессарабии 1920–1930-х гг. К. Романов часто выступал как пианист с сольными и ансамблевыми программами, аккомпанировал певцам; помимо этого он вел классы фортепиано и камерного ансамбля в музыкальном училище и консерватории *Unirea*, сочинял музыку, оркестровал свои и чужие произведения. Как композитор, он работал преимущественно в инструментальных жанрах: им написаны два концерта для фортепиано с оркестром (*g-moll* и *d-moll*), фортепианное трио (*A-dur*), фортепианные и ансамблевые миниатюры, а также *Соната для скрипки и фортепиано (c-moll)*, которая стала материалом для анализа в настоящей статье.

Авторский экземпляр нот данной *Сонаты* хранится в фондах Национального архива Республики Молдова [1]. До сегодняшнего дня она никогда никем не анализировалась. Поэтому в настоящей публикации ставится задача дать общее представление о ее образном строе, средствах музыкальной выразительности и форме.

Соната представляет собой трехчастный цикл, где первая подвижная часть подчинена логике конфликтной драматургии, созерцательная вторая выполняет функцию лирического центра, третья сочетает в себе черты жанровой зарисовки и финала.

Первая часть (*Assai mosso, drammatico, 6/8, c-moll*) написана в сонатной форме, включающей экспозиционный, разработочный и репризный разделы. Отметим, что экспозиция,

несмотря на значительные размеры (тт. 1–100), содержит лишь главную и побочную партии¹. Главная партия имеет драматический характер, создающийся подвижным темпом, восходящим движением устремленной к верхнему регистру мелодии, интенсивным гармоническим развитием. В значительной степени облик темы объясняется и тем, что роль солирующего инструмента здесь играет скрипка с ее трепетным, насыщенным тембром, а фортепиано выполняет лишь аккомпанирующую функцию. В ритмическом рисунке мелодии примечательно сочетание поступательности двухдольного метра с мягкостью внутридольной триольной пульсации; это придает музыке характер шага-шестивия и, одновременно, танцевального па (пример 1).

Пример 1 К. Романов. *Соната для скрипки и фортепиано c-moll*, I часть, г. п.

Assai mosso, dramatico

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is written on a single staff in treble clef, and the Piano part is written on two staves (treble and bass clefs). The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 6/8. The tempo and mood are indicated as 'Assai mosso, dramatico'. Both parts are marked with 'ff' (fortissimo). The Violin part begins with a melodic line that includes a triplet pulse. The Piano part provides harmonic support with chords and a bass line.

Главная партия выдержана в основной тональности и решена в простой трехчастной репризной форме: $a - b_a - a^1$. Ее первый раздел (тт. 1–20) представляет собой сложный модулирующий открытый период повторного строения. В гармонии преобладают аккорды субдоминантовой сферы: VI и VI₇, II_H и II_{H2}, II₇, S и S₆.

Первое сложное предложение (тт. 1–8), в свою очередь, состоит из двух четырехтактных простых, где первое, начинаясь в *c-moll*, модулирует в *f-moll*, а второе возвращается в основную тональность. Второе сложное предложение (тт. 9–20) включает два неравновеликих простых: первое — четырехтактное, однотональное, второе — восьмитактное, модулирующее из *c-moll* в *d-moll*. Здесь тема подвергается развитию, мелодия украшается мелизмами. В партии фортепиано преобладает арпеджированная фактура, разложенные трезвучия обогащаются неаккордовыми звуками. Заканчивается период на D₇ тональности *d-moll*, в которой написана середина простой трехчастной формы.

Середина также представляет собой сложный модулирующий открытый период повторного строения (тт. 21–38), тематический материал которого произведен от начального раздела темы. Однако здесь усложняется гармонический язык, делается более дробной внутренняя структура, уплотняется фактура, достигается кульминация. Отклонения в тональности миноро-мажорного родства учащаются, эллипсисы и автентические обороты становятся особенно заметными. Мелодия в партии скрипки развивается секвентно, затрагивая тональности *d-moll*, *es-moll*, *e-moll*, *Fis-dur*, *f-moll*. В партии фортепиано использована вальсовая фактура. Первое сложное предложение этого периода состоит из двух четырехтактных простых, где начальное представляет собой два звена секвенции, модулирующей из *d-moll* в *es-moll*, а второе — четыре звена мелодической секвенции, основой которой является лишь один такт исходного материала. Второе сложное предложение реализует модуляционный переход из *d-moll* в *c-moll*.

¹ Таким же образом строится и экспозиция I части *Трио A-dur* для скрипки, виолончели и фортепиано К. Романова, подробно проанализированного в книге Н. Козловой и С. Циркуновой [2].

Сокращенная реприза главной партии написана в форме простого неквадратного однотонального периода, где мелодия темы в октавном удвоении поручена партии фортепиано, а у скрипки звучат трехзвучные аккорды, затрагивающие большой звуковысотный диапазон. Имеется также шеститактное дополнение, где у скрипки трижды проводится первоначальная фраза главной темы.

Побочная партия песенно-танцевального характера (тт. 55–100) изложена в тональности *Es-dur* в простой двухчастной репризной форме. Первый период состоит из трех предложений: $a + a^1 + b^a$ (4 т. + 4 т. + 8 т.), он сразу же повторяется с тембровым варьированием: начальное проведение поручено роялю, повторное звучит октавой выше у скрипки (пример 2). В гармоническом плане первый период является однотональным, однако при повторении он не замыкается тоникой, а плавно переходит во вторую часть формы с помощью энгармонической замены: $s^{\Gamma} = VI$. В целом в первой части доминируют аккорды субдоминантовой сферы: II, II₇, II₇^Γ, S, s, VI₇ и VI₅⁶.

Пример 2 К. Романов. Соната для скрипки и фортепиано *c-moll*, I часть, п. п.

Вторая часть побочной партии выдержана в тональности *H-dur* и представляет собой простой однотональный неквадратный период неповторного строения. Первое предложение основывается на интонациях третьего предложения из первой части данной партии и расширено за счет трех звеньев секвенции (6 т.). Второе предложение — это неточное повторение мелодии из первой части побочной партии в тональности *H-dur* на тоническом органе пункте.

Далее следует построение, связывающее экспозицию и разработку сонатной формы. Оно состоит из двух звеньев секвенции по 4 такта, где дважды «мелькает» начальная интонация главной темы и осуществляется тональный переход из *H-dur* в *dis-moll*. Завершается данный раздел небольшим пассажем в партии скрипки, развертывающемся на фоне D₇. Однако в самом начале разработки, в момент его разрешения, меняются ключевые знаки и вместо *dis-moll* появляется энгармонически равный ему *es-moll*.

Разработка (тт. 101–173) содержит пять небольших фаз. В первой (тт. 101–113) развивается тема главной партии у фортепиано в среднем регистре в *es-moll*. У скрипки в это время звучат интонации, отдаленно напоминающие тему побочной партии. Вторая фаза (тт. 114–126) основана на секвентном развитии материала главной партии. После него следует связка, где D₂ к *As-dur* энгармонически приравнивается VII₂^{#3} к *E-dur*, и на органном

тоническом басу звучат интонации побочной темы, как бы подготавливая ее. Третья фаза разработки (тт. 127–136) начинается с развития побочной темы в тональностях *E-dur* и *Ges-dur*, а в *F-dur* проводится тема из середины главной партии. Далее следует тонально неустойчивая четвертая фаза (тт. 137–156), затрагивающая тональности *H-dur*, *a-moll*, *B-dur*, *As-dur*, *G-dur*, *fis-moll*, *c-moll* и развивающая интонации из тем побочной и главной партий.

Наконец, пятая фаза (тт. 157–168) представляет собой доминантовый предъикт и, одновременно, кульминацию всей разработки, построенную на тематических элементах главной партии. Скрипичная мелодия дублируется плотными фортепианными аккордами. Начало этого раздела характеризуется ярким, мощным звучанием темы в верхнем и среднем регистрах рояля на фоне доминантового органного пункта в большой октаве и контроктаве. Мелодия в партии скрипки постепенно спускается в первую октаву и как бы задерживается на одном высотном уровне в связующем построении (тт. 169–173). В гармоническом отношении этот раздел включает ряд прерванных оборотов, завершающихся D_7 главной тональности и готовящих репризу.

Реприза (тт. 175–332) сокращена. В главной партии опускается середина простой трехчастной формы. Побочная (*C-dur*) представлена лишь первым разделом, расширенным за счет дополнительного предложения. В момент разрешения неустойчивого доминантового аккорда в тонику начинается *Coda* (тт. 333–364), основанная на начальном элементе главной темы. Условно ее можно разделить на две фазы: первая (тт. 333–348) имеет разработочный характер и характеризуется тональной неустойчивостью (*C-dur*, *d-moll*, *e-moll*, *G-dur*). Во второй фазе (тт. 349–364) преобладают обороты завершающего характера: сначала автентические, затем — плагальные: появляются аккорды S , s , $DDVII_2$, II_7 и отклонение в тональность VI_n ступени, привычные для всякого рода дополнений.

Вторая часть Сонаты (*Tranquillo*, 3/4, *Es-dur*) светлая и спокойная. Она написана в простой трехчастной форме (*a – b – a*), где I часть может быть определена как вариантно повторенный период с дополнением, II — как простая двухчастная, третья — точная реприза. Первая часть открывается небольшим фортепианным вступлением (тт. 1–9) в форме малого квадратного периода повторного строения (пример 3).

Пример 3 К. Романов. Соната для скрипки и фортепиано *c-moll*, II часть, 1ч.

The image shows a musical score for the first part of the second movement of the Sonata for Violin and Piano by K. Romanov. The score is in 3/4 time, C minor, and marked 'Tranquillo'. It features a Violin part and a Piano part. The Piano part begins with a piano introduction marked [p]. The score shows the first system with measures 1-4 and the second system with measures 5-8. The Piano part includes dynamics like 'cresc.' and 'p'.

В его первом предложении преобладают плагальные обороты, мелодия имеет восходящий характер, и ее диапазон достигает октавы, во втором плагальность и автентичность уравниваются, мелодический амбитус достигает дуодецимы. Далее тема появляется у скрипки (тт. 10–21) в форме малого неквадратного периода повторного строения (4 т. + 8 т.), модулирующего из *Es-dur* в *c-moll*. В гармоническом плане интересно неоднократное свободное разрешение D_7 в T_6 . После этого следует второй скрипичный вариант темы (тт. 22–29), который вновь начинается в *Es-dur*, представляет собой малый квадратный период неповторного строения и также модулирует из *Es-dur* в *c-moll*. Завершается первая часть простой трехчастной формы дополнением (тт. 30–33) в тональности *Es-dur*.

Вторая часть простой трехчастной формы (тт. 34–65) вносит яркий контраст по образному складу, темпу, тематизму и тональному строению. Она имеет бойкий, стремительный характер и делится на два контрастных раздела. Первый (*Piu mosso*, тт. 34–48), модулирующий из *c-moll* в *G-dur*, написан в форме полифонического периода, состоящего из трех фаз (строение данного раздела формы отражено в схеме 1). Здесь контрапунктически сочетаются две темы (обозначены в схеме *a* и *b*). Тема *a* в партии рояля имеет главенствующее значение, так как звучит в среднем регистре с октавным удвоением и более яркой динамикой, а тематический материал *b* в партии скрипки проходит на *pizzicato* и в дальнейшем сохраняет лишь свой ритмический рисунок (пример 4). В гармонии преобладают автентические обороты на фоне двух продолжительных тонических органических пунктов.

Схема 1

партия скрипки	<i>b</i>	<i>a</i> ¹	<i>d_b</i>
партия фортепиано	<i>a</i>	<i>c_b</i>	<i>a₂</i>
тональности	<i>c-moll</i>	<i>c-moll – Es-dur</i>	<i>Es-dur – G-dur</i>
такты	34–37	38–41	42–48
композиц. функции	экспонирование	развитие	развитие + связка
разделы (фазы)	I	II	III

Пример 4

К. Романов. Соната для скрипки и фортепиано *c-moll*, II часть, 2ч.

Второй раздел середины простой трехчастной формы (*Animato*, тт. 49–65), модулирующий из *G-dur* в *c-moll*, также имеет форму полифонического периода, но состоит из четырех фаз (схема 2).

Схема 2

партия скрипки	–	<i>e</i> ¹	<i>f</i> ₁	<i>e</i> ₂
партия ф-но	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>e</i> ₁	<i>f</i> ₂
тональности	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>G-dur – c-moll</i>
такты	49–52	53–56	57–60	61–65
композиц. функции	экспонирование	переэкспонирование + развитие	развитие	Развитие + завершение
фазы	I	II	III	IV

Скерцозная и танцевальная по характеру тема *e* играет более важную роль, чем тема *f* так как во всех проведениях звучит ярко и насыщенно (пример 5). Тема *f*, впервые

прозвучавшая в партии фортепиано, индивидуализирована за счет ритмического рисунка и октавного удвоения, однако она менее характерна. У фортепиано эта тема воспринимается как аккомпанемент, так как строится в виде гармонической последовательности в аккордовой фактуре. Появляясь у скрипки, она расценивается как подголосок, звучащий на *pizzicato*. После этого следуют два такта связки, модулирующей из *c-moll* в *Es-dur*, и возникает точная реприза с небольшими изменениями в каденции.

Пример 5 К. Романов. Соната для скрипки и фортепиано *c-moll*, II часть, 2ч.

The image shows a musical score for the second movement of a sonata. The top staff is for Violin, marked 'Animato' and 'f'. The bottom staff is for Piano, marked 'f'. The key signature is one flat (c minor) and the time signature is 2/4. The score consists of several measures, with a clear transition from a pizzicato section in the violin to a more active section in both instruments.

Третья часть Сонаты (*Allegro*, 2/4, *C-dur*) имеет живой, веселый, задорный характер. По форме она представляет собой пятичастное двухтемное сложное рондо ($A - B - A_1 - B_1 - A^1$). Четырехтактное вступление к рефрену осуществляет тональный переход из *Es-dur* предыдущей части в *C-dur* и намечает интонационно-ритмический контур основной темы финала. Форма рефрена (тт. 5–36) может трактоваться неоднозначно. С одной стороны, квадратность структуры (8 т. + 8 т. + 8 т. + 8 т.) и тематическая повторность (транспонированная во втором периоде и репризная в третьем) свидетельствуют о чертах простой трехчастной формы (имеющей дополнение, подобное середине, но в другой тональности, а потому выполняющее еще и функцию связки к последующему разделу: $a - a_1 - a^1 - a_2$). С другой стороны, каждый из четырех периодов является открытым, заканчиваясь на гармонии D. Это прочно связывает их в единую конструкцию, напоминающую сложный модулирующий период¹. Начальное сложное предложение состоит из двух простых восьмитактных, где первое делится на три фразы ($a - a - a_1$) по принципу суммирования (2 т. + 2 т. + 4 т.) и модулирует из *C-dur* в *G-dur*, а второе является вариантом первого в новой тональности и с небольшими гармоническими изменениями в третьей фразе.

Мелодическая линия рефрена напоминает тонкий кружевной узор, а ритмический и гармонический акцент на слабую долю (вт. 6 и 8) придают музыке оттенок комизма (пример 6).

Пример 6 К. Романов. Соната для скрипки и фортепиано *c-moll*, III часть, рефрен

The image shows a musical score for the refrain of the third movement. The top staff is for Violin, marked 'Allegro' and 'arco'. The bottom staff is for Piano, marked 'p'. The key signature is one flat (c minor) and the time signature is 2/4. The score consists of several measures, with a clear rhythmic and melodic pattern in the violin part and a supporting harmonic structure in the piano part.

¹ Возможен еще один вариант трактовки формы данного рефрена, интерпретирующий ее как простую двойную двухчастную.

Неоднократные повторения автентического оборота с $D_7^{\#5}$ на слабой доле напоминают тему главной партии из I части *Сонаты*. Так проявляются интонационные связи между частями формы. Данное построение является смысловым ядром рефрена. Его мелодия, ритм и гармонический план повторяются во втором сложном предложении в тональностях *C-dur* и *E-dur*, где мелодия и сопровождение поручены партии фортепиано, а у скрипки звучит подголосок. Примечательно и сходное тональное движение в сторону S в середине (*G-dur* – *C-dur*) и в конце рефрена (*E-dur* – *a-moll*).

Первый эпизод (B: тт. 37–52) лирического характера написан в форме большого квадратного периода повторного строения, модулирующего из *a-moll* в *Es-dur*. Его начальное предложение состоит из трех фраз (*b–b₁–c*), соотносящихся по принципу суммирования (2т.+2т.+4т.), а второе вносит мелодико-гармонические изменения в третьей фразе (пример 7).

Пример 7 К. Романов. *Соната для скрипки и фортепиано c-moll*, III часть, I эпизод.

В гармоническом плане привлекает внимание третья фраза первого предложения, где проводится ряд эллиптических оборотов с неразрешенными доминантсептаккордами ($D_7 \rightarrow B\text{-dur}$, $D_5^6 \rightarrow E\text{-dur}$, $D_3^4 \rightarrow H\text{-dur}$, $D_3^4 \rightarrow B\text{-dur}$). Кроме того нежный, певучий характер мелодии и синкопированный ритм в партии фортепиано напоминают о теме побочной партии из первой части *Сонаты*. После данного эпизода вновь следует четырехтактное вступление к рефрену, подготавливая его в тональности *Es-dur*. По структуре, гармонии и тематизму рефрен (тт. 57–85) почти не подвергся изменениям. Однако в первом периоде его тема находится в партии фортепиано, а затем переходит в скрипичную. Изменен тональный план (*Es-dur* – *B-dur* – *D-dur* – *G-dur*) и сокращена до четырех тактов заключительная часть второго сложного периода. В следующей далее связке *G-dur* заменяется одноименным *g-moll* и готовится тема второго эпизода.

Второй эпизод (B₁: тт. 95–102) имеет тот же тематический материал, что и первый, однако строится как предложение, модулирующее из *g-moll* в *cis-moll* и состоящее из трех фраз, за которыми вновь следует вступление к рефрену, возвращающее в тональность *C-dur*. В рефрене (тт. 107–122) точно повторен первый период, к нему примыкает *Coda* (тт. 123–141), которая является тематическим обрамлением всей *Сонаты*. Она состоит из двух разделов: первый выдержан в тональности *c-moll* и построен на теме главной партии из I части, второй основан на общих формах движения и утверждает мажорный лад.

Циклическая форма *Сонаты для скрипки и фортепиано c-moll* К. Романова обладает необходимым качеством единства. Оно обеспечивается несколькими моментами. Первым является функциональная индивидуализация частей формы. Так, первая часть играет роль активного, действенного начала (*homo agens* — по М. Арановскому), вторая часть — лирическое интермеццо (*homo sapiens*), третья — оживленное рондо, финал, сочетающий жанровые черты (*homo ludens*) с коллективной образностью (*homo communius*) и достойно

венчающий весь цикл¹. Целостность циклу придает и тональная арка между I частью и финалом (*c-moll–C-dur*). Кроме того, в *Сонате* ощущается тесная связь между первой и последней частями в средствах музыкального языка: обе двухдольны, двухтемны, сходны по активно-действенному характеру и гармоническому плану начальных тем, а также лирическому наполнению и ритмическому рисунку аккомпанемента вторых тем. *Coda* финала, основанная на теме главной партии I части, также играет важную роль в создании целостности и завершенности произведения.

В трактовке циклической формы *Сонаты* К. Романов опирается на классические традиции. Это проявляется в композиционной структуре цикла, в его тональном и тематическом строении. Однако форма отдельных частей *Сонаты* отходит от классических нормативов, что заметно в пропуске некоторых разделов формы, в текучести и непрерывности музыкальной ткани, в частой смене тональностей, в многочисленных тематических повторах и вариантности материала. Принадлежность к сфере ансамблевой музыки выражается в поочередном экспонировании тем, в чередовании сольных и ансамблевых разделов, в смене фактуры на границах формы, а также в уплотнении ансамблевой ткани при достижении кульминаций.

Гармонический язык *Сонаты* отличается чертами позднего романтизма, и, в частности, близок С. Рахманинову. В музыке явно преобладают автентические обороты, особенно в крайних частях произведения. При этом поражает многообразие видов доминанты: она выступает в виде трезвучия (в том числе натурального в миноре) или септаккорда (полного или неполного), нонаккорда, созвучия с альтерированной или расщепленной квинтой и даже септимой. Однако плагальность также имеет место в *Сонате*, чаще всего ее проявление наблюдается в средних разделах частей, в середине произведения и в каденционных зонах.

В процессе тематического развития К. Романов предпочитает гомофонный принцип мотивного вычленения и секвенцирования, однако он прибегает и к элементам полифонической разработки (преимущественно в средней части *Сонаты*): это двухголосные имитации и двойной вертикально-подвижной контрапункт. К сожалению, *Соната для скрипки с фортепиано c-moll* К. Романова, пролежавшая много десятилетий в Национальном архиве Республики Молдова, в наши дни ни разу не исполнялось и до сих пор не оценена не только широкой публикой, но и музыкантами-профессионалами. Знакомство с нотным текстом, однако, убеждает в том, что это сочинение обладает неоспоримыми художественными достоинствами.

Библиографические ссылки

1. РОМАНОВ, К. *Соната c-moll для скрипки и фортепиано*. НАРМ. Ф. Р-2983. Оп. 1. Д. 45.
2. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова*. Кишинев: Pontos, 2014.
3. АРАНОВСКИЙ, М. *Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: исследовательские очерки*. Ленинград: Сов. композитор, 1979.

¹ Имеется в виду известная теория М. Арановского о моделировании в симфоническом цикле канонизированной гуманистической концепции Человека [3].

**CREAȚIILE PENTRU CLARINET ȘI ACOMPANIAMENT
ÎN REPERTORIUL COMONISTIC AL LUI OLEG NEGRUȚA**

WORKS FOR CLARINET AND ACCOMPANIMENT
IN OLEG NEGRUȚA'S COMPOSITION REPERTOIRE

SERGHEI MUȘAT,

doctorand, Universitatea de Arte G. Enescu, Iași, România

NATALIA CHICIUC,

doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Repertoriul componistic al lui Oleg Negruța pentru instrumentele solistice cu acompaniament, dintre care se evidențiază opusurile dedicate clarinetului, este unul important pentru arta muzicală autohtonă. Într-un vast areal genuistic, acesta confirmă atașamentul constant al compozitorului la ideea școlii profesionale basarabene. Câteva lucrări relevante, în acest sens, pot fi considerate cele trei piese pentru clarinet și pian: Improvizație, Fantezie pe o temă de Paganini și Elegie. Or, articolul de față are menirea de a desfășura într-un mod analitic unele aspecte specifice limbajului negruțian, și, mai mult, de a sublinia măiestria autorului de a îmbina unele elemente folclorice cu altele specifice jazz-ului, ambele tratate în conformitate cu canoanele muzicii academice.

Cuvinte-cheie: clarinet, acompaniament, repertoriu, improvizație, temă cu variațiuni, elegie

Oleg Negruța's composition repertoire for solo instruments with accompaniment, of which clarinet opuses are highlighted, is important for indigenous musical art. In a vast genre complex, it confirms the composer's constant commitment to the idea of the Bessarabian professional school. In this sense, as relevant works can be considered the three pieces for clarinet and piano: Improvisation, Fantasy on a Theme by Paganini and Elegy. However, this article is meant to offer details in an analytical way about Negruța's specific language and, moreover, to emphasize the author's mastery of combining folklore elements with others characteristic of jazz, both being treated according to the canons of academic music.

Keywords: clarinet, accompaniment, repertoire, improvisation, theme with variations, elegy

Reprezentant al generației născute între cele două războaie mondiale, Oleg Negruța este unul dintre compozitorii care prin întreaga sa operă muzicală demonstrează, în baza profesionalismului interpretativ autohton, posibilitatea creării unui repertoriu semnificativ. O parte importantă a acestuia este constituită din lucrări pentru instrumentele solistice, însoțite de altele acompaniatoare. Și, deși în debutul carierei sale componistice autorul prefera pentru solo-uri vioara, violoncelul sau pianul, spre sfârșitul anilor '80 acesta își orientează atenția către instrumentele aerofone, în special către clarinet. Or, unul dintre motive ar fi fost dorința de a susține cariera solistică a fiului său, clarinetistul Alexandru Negruța.

Astfel, compozitorul lansează un șir de creații dedicate clarinetului cu acompaniament pianistic, printre care se numără *Rondo, Fantezie pe teme de cântecelor despre Chișinău, Sonata nr.1, 2 piese (Vocaliză și Moment muzical), Impromptu, Sonata nr.2 „Romantică”, Improvizație, Fantezie pe o temă de Paganini* ș. a. Unele dintre acestea sunt incluse în repertoriul muzical autohton didactic și de concert, în timp ce altele rămân necunoscute, nefiind vreodată editate și cercetate analitic ori interpretativ. Câteva exemple, în acest sens, sunt *Fantezie pe o temă de Paganini, Improvizație și Elegie*, toate trei pentru clarinet și pian.

Fantezie pe o temă de Paganini reprezintă o parafrază a unei teme din cele 24 *Capricii pentru vioară solo* paganiniene, arhicunoscute în istoria muzicii universale. Este vorba despre *Capriciul nr. 24*, cel final, *in a-moll*, o faimoasă lucrare violonistică constituită dintr-o temă, 11 variațiuni și un final. Considerat una dintre cele mai dificile creații scrise vreodată pentru vioară solo, acesta a devenit de nenumărate ori materie primă pentru lucrări ale sec. XX–XXI precum

Fantezie-Variațiuni pe o temă de Niccolò Paganini de James Barnes; *Variațiuni pe o temă de Paganini* pentru orchestră de Boris Blacher; *Paganiana* pentru două piane de Charles Camilleri, *Studii pe o temă de Paganini* de Ignaz Friedman, *Rapsodia Paganini* de David Garrett etc. În lista nesfârșită a acestora se înscrie și lucrarea lui Oleg Negruța — *Fantezie pe o temă de Paganini pentru clarinet și pian*, o versiune a creației omonime pentru clarinet și orchestră de cameră, dedicată clarinetistului Simeon Duja. Apărută în anul 2004, adică în perioada târzie de creație a autorului, *Fantezia* reprezintă, după cum afirmă muzicologul Vladimir Axionov, „tradiția întemeiată pe muzica basarabeană de către Șico Aranov, a cărei esență o constituie încorporarea elementelor muzicii populare, de jazz sau simfojazz în cadrul celei academice” [1, p. 69].

Din punct de vedere arhitectonic, compozitorul păstrează parametrii specifici ai unei *Teme cu variațiuni*. Cu toate acestea, Oleg Negruța își intitulează creația *Fantezie*, termen care, deși „desemnează în genere o lucrare instrumentală cu formă liberă” [2], nu este atribuit nivelului arhitectonic în acest caz, ci celui semantic. Mai mult, oarecum atașat de *Fantezie* este și termenul *Capriciu*, parte a titlului creației în cauză. Or, „*capriciu* este o piesă a cărei formă, scriitură și, eventual, conținut sunt dictate de libera fantezie a compozitorului și nu de reguli” [3]. Așadar, în cadrul creației lui Oleg Negruța cei trei termeni muzicali — *Temă cu variațiuni*, *Fantezie*, *Capriciu* — se află într-o strânsă legătură și corelare, trăsăturile comune fiind variația, improvizarea și fantazia.

Revenind la forma lucrării, menționăm păstrarea structurii creației paganiniene (13 secțiuni cu diverse funcții: *Temă*, *Variațiuni* și *Final*). Astfel, se remarcă în cazul *Fanteziei* lui Negruța împărțirea celor 103 măsuri în 12 compartimente a câte 8 măsuri, primul dintre care este un fragment introductiv, la care se adaugă și episodul final din 7 măsuri. Toate secțiunile sunt expuse în același tempo indicat la începutul lucrării — *Maestoso con spirito*, în aceeași măsură de 4/4 și în tonalitatea *g-moll*, la o secundă descendentă de tonalitatea originală a *Capriciului nr.24* de Paganini — *a-moll*.

Ex. 1:

Intervalica în salturi sau treptată se găsește în multiple și diferite formulări, reliefurile melodice fiind unul flexibil. Mai mult, vestita linie melodică paganiniană este valorificată din toate punctele de vedere, însă nu în stilul lucrării originale, ci într-unul tipic de jazz. În partitura clarinetului sunt

prezente diverse varieri în baza formulelor melodice, a sunetelor accentuate în corelare cu cele neaccentuate, a pauzelor, etc. În același timp, în partida acompaniamentului pianistic tot complexul de sonorități se reduce uneori la câteva acorduri care asigură un ritm în stil de jazz.

Ca mijloc de amplificare a melodicii mai mult sau mai puțin cumulative, armonia este surprinzător de plăcută, avându-se în vedere noile tehnici compoziționale ale secolului XXI. Or, anume modestia acordurilor în ritm de jazz completează auditiv ceea ce vizual pare sărăcăcios. Se fac referiri aici la factura omofonă și scriitura lipsită de oarecare intrigi, într-un ambitus care nu pare să provoace dificultăți interpretative.

Timbrul, însă, surprinde prin faptul că în acompaniamentul pianistic sună exact ca un cvartet de coarde. Astfel, mâna stângă din partida pianului reprezintă un violoncel sau chiar un contrabas iar cea dreaptă — două viori și o violă. Închipuirea duetului clarinet–pian drept un ansamblu clasic ce produce sonorități de jazz conduce la sublinierea timbrală a preferințelor majore, în general, ale compozitorului în domeniul jazz-ului. Într-un final, o audiere a *Fanteziei pe o temă de Paganini pentru clarinet și pian* ar crea impresia unui *déjà vu*, deși Oleg Negruța a conferit temei paganiniene un alt suflu — unul de jazz.

Dintre multe creații pentru clarinet și acompaniament cărora Oleg Negruța le-a dat viață face parte și *Improvizație pentru clarinet și pian*. Creație care se înscrie în rândul opusurilor percepute drept „invenție pe moment a unor fragmente sau lucrări muzicale, realizată mai mult sau mai puțin după niște tipare prestabilite” [4], aceasta reprezintă o îmbinare între spontaneitatea și libertatea unei realizări muzicale lipsite de indicații sau tipare cunoscute ori stabilite anterior și improvizarea „canonizată” după legi și modele restrictive.

Așadar, în interiorul *Improvizației* se conturează o formă liberă care poate fi tratată ca o structură apropiată de *Rondo* fără unul dintre *Episoade* (vezi Schema 1) sau de una tripentapartită cu un *Episod* (vezi Schema 2).

Schema 1:

<i>Intr.</i>	<i>R</i>	<i>Ep. 1</i>	<i>R</i>	<i>Ep. 2</i>	<i>Ep. 1¹</i>	<i>R</i>
4	8 + 8	8	8	8 + 8	8	7

Schema 2:

<i>Intr.</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A</i>	<i>Episod (C)</i>	<i>B</i>	<i>A</i>
4	8 + 8	8	8	8 + 8	8	7

Într-un fel sau altul, toate secțiunile lucrării (care însumează 72 de măsuri), mai mult sau mai puțin contrastante între ele, sunt expuse în același tempo indicat în debut — *Andante*, metru de 4/4 și în una și aceeași tonalitate — *Es-dur*. Parametrul melodic-ritmic se prezintă pe tot parcursul creației drept unul improvizatoric, *ad libitum*, în baza unor formule melodice reprezentative în partida clarinetului (vezi Ex. 2) și a altora — ritmice — în cea a pianului. Iar dacă în alte creații negruțiene se găsește în acompaniament un ritm relativ sărăcăcios, în *Improvizație* acesta este îmbogățit prin alierea și colaborarea intensă cu profilul melodic.

Intervalica, mai mult în salturi decât treptată, este etalată în multiple și diverse exprimări uneori destul de cromatizate. Iar deseori, se pare, autorul apelează la inflexiuni către diferite tonalități ce rezultă din treptele tonalității de bază, ori, pur și simplu, abordează abateri sonore către treapta a șasea coborâtă (*VI b*) sau a patra urcată (*IV #*).

Ex. 2:



Din punctul de vedere al tematicii, se întâmplă ca cel de-al doilea *Episod* al *Rondo*-ului, sau *Episodul* formei tripartite, este unul mai îndepărtat melodic, însă nu și ritmic. Cele 16 măsuri sunt interpretate doar de către pian. În acest fel, partida de acompaniament însumează, pe lângă formulele ritmice de *blues* întâlnite și până aici, o serie de elemente melodice tipic solistice. Mai mult, după cum se poate observa în schema 1, un *Refren* al formei de *Rondo* lipsește, al treilea *Episod* urmând imediat după al doilea. Însă, dacă lucrarea este analizată ca o structură tripartită, totul se conformează rigurozității formei.

Secțiunea finală include și o cadență în partida clarinetului importantă după agogică, indicațiile de rigoare fiind *accelerando*, *poco ritenuto*, *rallentando molto*. Prin intermediul a trei măsuri finale Oleg Negruța revine cu promptitudine la conținutul introductiv și încheie *Improvizatia* cu un acord de tonică cu sextă inclusă (T^6). Astfel finalizează o structură arhitectonică care nu poate fi apreciată sub ideea de formă bine stabilită, iar principiile formei de *Rondo* cu ale celei tripartite se îmbină cu măiestrie în cazul creației date sub auspiciile formei libere.

Deși *Improvizatia* lui Oleg Negruța este o lucrare miniaturală scrisă în vremuri în care muzica devine din ce în ce mai mult un teren tehnologizat de reinterpretare a sunetului, cu referire la anul compunerii — 2001, totuși, alături de alte creații negruțiene, aceasta este una specială prin abordarea academică tradițională a unor mijloace de expresivitate tipice *blues*-ului. Or, printre multiplele încercări ale compozitorilor universali și naționali de ieri și de azi în domeniul diferitor tehnici de compoziție care presează tot mai mult asupra tradiționalismului în muzică, tratarea sunetului în stil negruțian pare una exotică dar și bine primită de ascultător.

Dacă între anii compunerii celor două lucrări anterioare ale lui Oleg Negruța — *Fantezie* (2004) și *Improvizatie* (2001) — nu există o mare întindere de timp, atunci între acestea și *Elegie pentru clarinet și pian*, se găsește o perioadă de peste un deceniu. Datată cu anul 1985, creația este, de facto, un aranjament al opusului omonim pentru clarinet și orchestră din repertoriul negruțian.

La fel ca și în cazul celorlalte compoziții, *Elegia* este reprezentată în deplină perfecțiune de titlu. În general, termenul (din greacă *elegos* — vaiet, cântec de doliu) indică o „piesă muzicală, vocală sau instrumentală, cu acompaniament de pian, ce redă sentimentul de durere sau tristețe. Uneori predomină caracterul meditativ, nostalgic” [5, p. 102]. O atare atmosferă se regăsește și în creația lui Negruța, astfel încât pe parcursul celor 53 de măsuri ale lucrării, autorul, deși nu oferă prea multe indicații referitoare la tempo, dinamică sau agogică, reușește a sugera tristețea, regretul, mâhnirea. Iar conform teoriei afectelor, modul minor utilizat — *e-moll* — și indicația inițială *Largo e mesto* (larg și trist) subliniază și mai mult starea elegiacă a e-ului.

Ca gen, elegia nu are o structură determinată, „compozitorii adoptând forma în funcție de expresia și desfășurarea muzicală, dar de cele mai multe ori se recurge la una din formele de lied” [5, p. 102]. Astfel, în creația lui Oleg Negruța se configurează o formă bipartită dublă, ale cărei compartimente evoluează în baza monotematismului, deși în schema de mai jos sunt notate distinct.

Schema 3:

Introd.	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A'</i>	<i>B'</i>
	<i>a + a₁</i>	<i>b</i>	<i>A'₁</i>	<i>b'</i>
2	12 + 12	7	12	8

După două măsuri pianistice a câte 3/4, care poartă o funcție introductivă prin intermediul a câtorva acorduri în tonalitatea *e-moll*, cele patru secțiuni — *A*, *B*, *A'*, *B'* — nu conțin decât o linie melodică într-o oarecare dezvoltare și un acompaniament armonic tipic jazz-ului în baza unor

funcții de tonică, din grupul de subdominantă și din cel de dominantă. Mișcarea melodică în partida clarinetului este constituită din intervale mici și ocazional din salturi, îmbinare potrivită pentru redarea interpretativă a durerii, tânguiei.

Ex. 3:

Delimitate printr-un *ritenuto*, cele două jumătăți ale formei — $A + B$ și $A^1 + B^1$ pot fi analizate și sub aspectul compartimentelor unei forme de sonată monotematică fără tratare/dezvoltare, întrucât primul binom ar reprezenta expoziția cu cele două teme provenite din același nucleu tematic, iar cel de-al doilea — o repriză dinamizată, în interiorul căreia eventuala temă secundară (B^1) este trasată la o altă înălțime (*sol* — sunet al tonicii) față de expunerea inițială (de la *re* — sunet al dominantei naturale).

Însă, oricum n-ar fi tratată structura arhitectonică a *Elegiei* — formă bipartită dublă sau formă de sonată fără tratare/dezvoltare — aceasta sfârșește într-o altă tonalitate decât *e-moll*, și anume în cea omonimă — *E-dur*. Fixarea trisonului major are loc chiar în ultima măsură a creației, sub indicațiile *pp* și *Molto ritardando*. Luate împreună, acestea ar insufla ascultătorului o lumină la capătul tunelului, o revenire la optimism și o șansă la fericire.

În concluzie, *Fantezie pe o temă de Paganini*, *Improvizație* și *Elegie* — trei lucrări pentru clarinet și acompaniament pianistic — sunt o dovadă incontestabilă a orientării stilistice negruțiene. Or, în baza unor tradiții compoziționale de secole, „în operele semnate de Oleg Negruța s-au contopit elementele neoclasiche cu cele tipice manierei de jazz” [1, p. 110]. Însă, pe cât de valoroase sunt conținuturile acestor opusuri, datorită dificultăților tehnice de interpretare, nu se găsesc frecvent în programele de concert și nu au fost incluse vreodată în repertoriul pedagogic, deși autorul încurajează acest fapt prin colaborarea intensă în scop creativ atât cu interpreții și pedagogii, cât și cu publicul.

Referințe bibliografice

1. AXIONOV, V. *Tendențe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. Fantezie. In: *Dexonline*. [accesat 10 noiem. 2014]. Disponibil: www.dexonline.ro.
3. Capriciu. In: *Dexonline*. [accesat 10 noiem. 2014]. Disponibil: www.dexonline.ro
4. Improvizație. In: *Dexonline*. [accesat 10 noiem. 2014]. Disponibil: www.dexonline.ro
5. BUGHICI, D. *Dicționar de genuri și forme muzicale*. București: Editura Muzicală, 1978.

VI. Muzică pentru pian

ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В БЕССАРАБИИ 1900–1930-х ГОДОВ: МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ ПРИ КИШИНЕВСКОМ ОТДЕЛЕНИИ ИРМО

PAGINI DE ISTORIE A ÎNVĂȚĂMÂNTULUI PIANISTIC BASARABEAN DIN ANII 1900–1930:
ACTIVITATEA COLEGIULUI DE MUZICĂ AL S.M.I.R. DIN CHIȘINĂU

FROM THE HISTORY OF PIANO EDUCATION IN BESSARABIA OF THE 1900–1930s:
THE MUSIC COLLEGE AT THE CHISINAU BRANCH OF THE I.R.M.S.

ТАМАРА МЕЛЬНИК,

конференциар университетар, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

На этапе возникновения профессионального музыкального образования в Бессарабии XIX века фортепиано, более чем другой инструмент, содействовало художественному и эстетическому просвещению широких кругов бессарабского общества. Появление в Кишиневе отделения ИРМО, а через год — музыкального училища при данной организации, позволило ему войти в число наиболее музыкально развитых городов Российской империи. На основе обнаруженных в Национальном архиве документов (в частности, «Программы музыкального училища по классу специального и обязательного рояля», прессы того времени, работ В. Гутора и В. Булычева), автор статьи рассматривает 30-летнюю деятельность данного учебного заведения, положившего конец «эпохе дилетантизма», поднявшего отечественное музыкальное образование на новую ступень и имевшего большое значение для развития музыкальной культуры страны.

Ключевые слова: фортепиано, европейская музыкальная культура, отделение ИРМО, музыкальное училище, частное учебное заведение, непянист, обязательный рояль, художественное развитие, технологический аспект, программа обучения

La etapa apariției instruirii muzicale profesioniste în Basarabia sec. XIX pianul, mai mult decât alte instrumente, a contribuit la educația estetică și artistică a societății basarabene. Apariția în Chișinău a secției S.M.I.R. iar peste un an înființarea Colegiului muzical pe lângă aceasta, i-a permis Chișinăului să devină unul din cele mai dezvoltate pe plan muzical orașe din sud-estul Imperiului Rus. În baza documentelor din Arhiva Națională (în special „Programa Colegiului muzical pentru clasa de roial special și obligatoriu”, relatările din presa timpului, lucrările lui V. Gutor și V. Buliciov), autoarea articolului elucidează activitatea primei instituții de învățământ muzical profesional din Basarabia din anii 1900–1930, care a pus capăt „epocii diletantismului”, ridicând învățământul muzical autohton la un alt nivel și contribuind la formarea și dezvoltarea culturii muzicale a ținutului.

Cuvinte-cheie: pian, cultura muzicală europeană, secția S.M.I.R., colegiul muzical, instituție particulară de învățământ, nepianist, roial obligatoriu, dezvoltare artistică, aspect tehnologic, program de studii

At the beginning of professional musical education in Bessarabia in the 19th century, piano, more than other musical instrument, contributed to the aesthetic and artistic education of a wide range of the Bessarabian society. The appearance of the section of the I.R.M.S. in Chisinau and later — the Music College as a branch of this organization, allowed it to become one of the most musically developed cities from the South East of the Russian Empire. On the basis of the documents found in the National Archives (particularly “The Music School Programme in special and compulsory piano”, the newspapers of that time, works of V. Gutor and V. Buliciov), the author of the article considers the 30-year activity of the given educational organization, which proclaimed by its existence the end of the “epoch of diletantism” and raised local musical education to a new level which had great importance in the formation and further development of musical culture of the country.

Keywords: piano, European musical culture, a section of the I.R.M.S., music school, private school, non-pianist, compulsory piano, artistic development, technological aspect, educational program

В начале XIX века Кишинёв становится областным центром и средоточием интеллектуальной жизни Бессарабии, здесь возникает целый ряд светских учебных заведений, а к концу 50-х годов XIX века он на время оказывается пятым городом Российской империи по численности населения после Петербурга, Москвы, Варшавы и Одессы.

Одной из европейских примет Кишинёва стало создание сети клубов — отдельных помещений, своего рода закрытых привилегированных пространств, предназначенных для встреч кишинёвской аристократии. Первый Городской клуб в Кишинёве был создан в 1820 году в «казённом саду»¹ (ныне центральный парк им. Стефана Великого). В начале 1838 г. было образовано общество *Английский клуб*, в 1859 г. был организован *Клуб Благородного собрания*, где уже имелся прекрасно оформленный концертный салон. В залах этих аристократических заведений постоянно проводились концерты, в разное время выступали музыканты с мировым именем: С. Рахманинов, А. Скрябин, А. Есипова, И. Гофман, Ф. Шаляпин, Г. Венявский, Ф. Крейслер, П. Сарасате, М. Фокин.

Создание клуба любителей музыки *Гармония* (1880) способствовало дальнейшему развитию профессионального музыкального образования кишинёвцев, поскольку музыкальные классы были открыты практически во всех общеобразовательных учебных заведениях города. В Кишинёве их насчитывалось уже немало: 2 мужских и 3 женских гимназии, духовная семинария, 2 духовных училища, реальное училище, несколько уездных, городских и частных училищ, при которых, почти без исключения, существовали ученические хоры и оркестры, практически везде преподавалось фортепиано. Таким образом, при всём разнообразии начального музыкального образования Бессарабии в XIX веке фортепиано, более чем другой инструмент, выполняло важную функцию в распространении музыкальных знаний, музыкального искусства, содействуя художественному и эстетическому просвещению широких кругов бессарабского общества.

К этому времени отделения ИРМО (Императорское Русское музыкальное общество, образовано в 1859 в Петербурге по инициативе А. Рубинштейна и других музыкальных деятелей), сыгравшие большую роль в музыкальной жизни этих городов, были созданы в Киеве, Казани, Харькове, Нижнем Новгороде, Саратове, Пскове, Омске, Тифлисе, Одессе (в Петербурге и Москве они уже были преобразованы в консерватории). Целью основателей ИРМО было создание сети государственных учебных заведений, которые занимались бы повсеместным распространением музыкальной культуры.

В 1899 году по инициативе русского композитора и общественного деятеля В. Ребикова, обосновавшегося в конце XIX века в Кишинёве, общество *Гармония* было преобразовано в отделение ИРМО. Он и стал директором специальной музыкальной школы, открывшейся при данном музыкальном учреждении 1 сентября. Целью школы было «обеспечить общедоступное образование инструменталистов, вокалистов, дирижёров хора и учителей музыки с учётом местных условий и возможностей» [2, с. 60]. Проект устава школы был составлен вполне профессионально по типу музыкальных классов некоторых отделений ИРМО. Курс обучения был рассчитан на 4 года, охватывая, помимо занятий по специальности, теоретические предметы, хоровое пение, совместную игру, обязательное фортепиано.

Успех данного учебного заведения и общая активизация деятельности ИРМО сделали возможным преобразование классов в училище, что и произошло в сентябре 1900 года; были открыты драматический класс, а для обеспечения всестороннего развития учащихся — общеобразовательные классы. Поскольку данное училище было создано по подобию таких же российских учебных заведений, обучение в классе фортепиано музыкантов всех

¹ Завсегдатаями балов Первого городского клуба были И. Липранди и «...постоянный дирижёр всех попури и мазурок и ... всегда новый и вечно оригинальный Пушкин» [1, с. 184].

специальностей было признано необходимостью¹. Уже в первых программах двух фортепианных дисциплин — «специального» и «общего» — формулировались различные задачи: в обязательном классе — ознакомление учащегося с музыкальной литературой, необходимой для практической деятельности; специальные классы посвящались всестороннему развитию виртуозности посредством изучения труднейших произведений фортепианной литературы. Однако на практике дифференцированность была намечена только по степени сложности, процесс овладения фортепиано непианистами «...привычно двигался по колее, прочерченной «спецклассами», значительно отставая от последних по уровню фортепианно-исполнительского профессионализма» [3, с. 29].

С этой точки зрения, научный интерес представляет *Программа музыкального училища Кишинёвского отделения ИРМО (1910)* [4], обнаруженная автором в Национальном архиве Республики Молдова; ниже опубликованы программные требования по двум фортепианным дисциплинам.

Обязательный рояль.

Младший курс.

Упражнения Шмидта оп. 16 во всех тонах (хроматически). Гаммы: мажорные, минорные, хроматические, в октаву, с акцентами в секунду, терцию, кварту. Этюды: *Новый сборник этюдов* Лютта. 1, 2, 3 тетради. Пьесы: репертуар Черни и Лютта 1-2 степени.

Средний курс.

Упражнения: Ганон 1-2 ч. во всех тональностях. Гаммы: в октаву, терцию, сексту, дециму в прямом и противоположном движении; хроматическая в противоположном и во всех положениях. Арпеджио: основные, трезвучия с обращениями, секст- и квартсекстаккорды с акцентами квартами. Разбивные трезвучия: доминантсептаккорд с обращениями; разбивной доминантсептаккорд. Этюды: *Новый сборник этюдов* Лютта 4-я тетрадь, Черни оп.299 и 740 (1-я тетрадь), Крамер — 1-я тетрадь. Пьесы: репертуар Черни и Лютта, *Песни без слов* Мендельсона. Сонаты: Моцарт, Гайдн, Клементи, Бетховен. Чтение нот: из репертуара сонат Моцарта, Гайдна, Клементи; в 4 руки: симфонии Гайдна и Моцарта.

Старший курс.

Сонаты: Гайдна, Моцарта, Клементи, Гуммеля, Бетховена (более трудные: оп. 14 №2, оп. 31 №16). Пьесы: *Песни без слов* Мендельсона (примерно №№14, 19) и соответствующей трудности пьесы Шумана (примерно оп. 124 №№1, 2, 11, 16). Транспонировка хоралов Баха и лёгких песен или романсов. Чтение с листа пьес средней трудности в 4 и 8 рук. Аккомпанирование нетрудных песен или романсов.

Экзамены. По классу обязательного фортепиано: одна часть из сонат Гайдна, Моцарта, Клементи, Гуммеля, Бетховена или одну из *Песен без слов* Мендельсона или пьес Шумана; остальное по программе. Технические требования по программе среднего курса.

Обязательное фортепиано по классу теории и композиции: сдавался один экзамен: общее фортепиано, транспонировка и чтение с листа; оценка 3 1/2 — достаточно; по классу пения и оркестровых инструментов: сдавался один экзамен: обязательное фортепиано, транспонировка и чтение нот; оценка 3 — достаточно.

¹ При создании подобных учебных заведений в Петербурге и Москве класс обязательного фортепиано вначале был объединен с классами фортепиано для пианистов. Позднее стала формироваться структура и содержание предмета, его составляющие, но лишь с созданием в 1867 году Московской консерватории, «совет профессоров утвердил программы специального курса для пианистов и курса фортепиано, обязательного для всех» [3, с. 6].

Специальный рояль.

Младший курс.

Упражнения: Школа Дамма, Упражнения Шмидта, Ганона. Гаммы: все мажорные, минорные и хроматические гаммы в разных интервалах и движениях с ударами по 2, 3, 4, 5, 6, 7 и 8 нот на расстоянии всей клавиатуры. Арпеджио: все арпеджио (тональные трезвучия, сектаккорды и квартсектаккорды) в разных интервалах и движениях с ударами по 4 ноты (вся клавиатура); все арпеджио септаккордов в разных интервалах (вся клавиатура), ударения по 3. Этюды: *Новый сборник этюдов* Лютта, *Школа беглости пальцев* Черни оп. 299. Сонатини Кулау, Клементи, Рейнеке, Лешгорн. Пьесы: из всех 5-ти степеней трудности из *Классной библиотеки* Черни. Сонаты Моцарта, Гайдна, Клементи. Прелюдии: двух и трёхголосные инвенции Баха или вообще упражнения, этюды и пьесы в последовательном порядке подходящие к вышеозначенным степеням трудности.

Средний курс.

Упражнения: *Дактилион* Герца, *Ежедневные упражнения* Черни, Таузига и другие. Гаммы: все гаммы в терциях, секстах и октавах. Этюды: *Искусство беглости пальцев* Черни, этюды Клементи, Таузига, Крамера, Лешгорна. Трёхголосные инвенции и фуги Баха. Пьесы: классические и новейшие произведения средней трудности или вообще упражнения, этюды, пьесы в последовательном порядке, подходящие к вышеозначенным степеням трудности.

Примечание: для поступления на старший курс требуется: технический экзамен всего вышеизложенного, исполнение 3-х этюдов в гаммах, трелях и октавах, прелюдии и трёхголосные фуги Баха, сонаты (из первых) Бетховена, *Песни без слов* Мендельсона и конкурсная, самостоятельно разученная пьеса.

Старший курс.

Этюды Гензельта, Шопена, Шумана, Рубинштейна, Листа. Прелюдии, четырёх и пятиголосные фуги и другие произведения Баха. Труднейшие классические и современные произведения концертного репертуара.

Примечание: для выпускного экзамена требуется:

- 1) Конкурсная пьеса (по назначению комиссии)
- 2) Бах или Гендель (полифоническая пьеса трёх или четырёхголосная)
- 3) Моцарт или Гайдн
- 4) Бетховен II и III период творчества (одна из них — ансамбль)
- 5) Шуман, Мендельсон или Вебер
- 6) Шопен
- 7) Лист
- 8) 1-я часть концерта
- 9) Пьеса соло по выбору учащегося.

Из приведенного архивного документа очевидно, что младший и средний курс *обязательного рояля* был почти целиком посвящен усиленной работе над инструктивными упражнениями и этюдами. Ещё большее внимание уделялось технической работе над гаммами и арпеджио (хроматические гаммы в больших, малых терциях и секстах, арпеджио по трезвучиям, доминантсептаккорду и уменьшенному септаккорду с обращениями). Что же касается чтения с листа или аккомпанемента, то соответствующие требования выдвигались лишь на среднем и старшем курсах, причём чтение с листа предлагалось начинать с сонат Моцарта и Гайдна, в 4 же руки — соответственно их симфонии. Таким образом, намечался явный уклон в сторону технологических аспектов обучения, хотя с такими задачами едва ли могли справиться, например, учащиеся-духовики или вокалисты. Об этом, в частности, свидетельствует и оценка «удовлетворительно», которая, по всей видимости, часто была лишь приемлемым проходным баллом.

Регулярные разучивания десятков этюдов, множества вариантов гамм и арпеджио, повторение бесконечных упражнений поглощало всё ограниченное время для занятий по фортепиано, которым располагали учащиеся обязательных классов, одновременно резко сужая рамки охватываемого в процессе занятий материала. Программные требования в области чтения с листа, ансамблевой игры либо выполнялись с большим трудом, либо не выполнялись вовсе. За исключением инструктивной литературы, выписанной очень детально, используемый репертуар был разработан недостаточно, а полифонические пьесы отсутствовали вовсе. Исключение составляли включённые в программу хоралы Баха в качестве материала для транспонирования, что, в свою очередь, тоже вызывает много вопросов.

Тем не менее, следует отметить ряд положительных моментов, а именно: постепенно складывались составляющие дисциплины, чтение с листа и транспонирование были введены в экзаменационные требования, а в программные требования для старших курсов включён аккомпанемент как важный фактор слухового развития учащегося-непианиста.

Повышенное внимание к изучению гамм, арпеджио и этюдов, естественно, вызывало возражение у ведущих педагогов и исполнителей того времени. Ещё в 1885 году директор Петербургской консерватории, виолончелист К. Давыдов отмечал, что программа курса имеет «...одностороннюю направленность, развивая у учащихся... значительную степень техники фортепианной игры, не обращая почти никакого внимания на практические требования, зависящие от той или другой специальности учащегося. ...Для скрипача или певца гораздо важнее приобрести значительный навык в чтении с листа несложных аккомпанементов...» [3, с. 8]. Можно предположить, что прогрессивные идеи К. Давыдова в значительной степени повлияли на воззрения В. Гутора¹, который спустя несколько лет подчёркивал: «...учителя ушли в техники, пренебрегая задачей грамотности, ...ошибка состоит в том, что он [педагог] легко принимает средство за цель, и, вместе с тем, далеко удаляется от цели...» [5, л. 7].

Программа специального фортепиано Кишинёвского училища при ИРМО является ещё одним подтверждением одной из основных идей русской фортепианной педагогики конца XIX – начала XX вв., поддержанной некоторыми крайними идеями европейской анатомо-физиологической школы. В её основе лежал принцип разделения технического и художественного развития пианиста на более или менее самостоятельные, отделенные друг от друга этапы и формирование, в первую очередь, пианистического аппарата учащегося. Внедрение элементов художественного отношения к исполняемому музыкальному материалу было возможно, только овладев двигательной-моторной стороной фортепианной техники.

Однако освоение фортепианной техники сводилось к проблемам двигательного характера, вне связи с музыкальным развитием обучающегося и формированием его исполнительской индивидуальности. Уже на протяжении первого года, наряду с усвоением начальной музыкальной грамоты, учащийся (что подтверждает приведённый выше документ) должен был пройти огромное количество упражнений, научиться ровно, в звуковом и ритмическом отношении, и очень быстро исполнять все 24 гаммы во всех видах и арпеджио всех существующих разновидностей (трезвучий с обращениями и септаккордов). В последующие годы количество и сложность упражнений, гамм и этюдов лишь возрастали.

¹ В. Гутор являлся учеником К. Давыдова в классе виолончели Петербургской консерватории.

Репертуар, используемый в работе на всех этапах обучения, представлен, в основном, инструктивной литературой; что же касается его классической составляющей, последняя разработана крайне поверхностно, поступенное, качественное художественное развитие обучаемого не учитывалось совершенно. В педагогических кругах того времени считалось, что после занятий по данному плану одарённый ученик сможет поступить на высший курс консерватории и начать углублённое изучение фортепианной концертной литературы под руководством консерваторского педагога, лучше всего — виртуоза-концертанта.

Другой важнейшей проблемой учебных заведений при ИРМО была проблема кадров. Квалифицированных, эрудированных педагогов не хватало не только в классах специального рояля, но и обязательной фортепианной игры. Занятия в классе *обязательного фортепиано* (как в Московской и Петербургской консерваториях) вели лучшие ученики-пианисты старших курсов под наблюдением преподавателей (так, кстати, решалась проблема педагогической практики). В конце учебного года они должны были держать экзамен, на котором комиссия оценивала не только исполнение, но также их работу в качестве преподавателей.

Вопросами профессионализма кадров и руководства музыкальных училищ ИРМО пытались серьёзно заниматься его прогрессивные деятели. «Вопрос об упорядочении состава педагогического персонала в музучилищах Императорского музыкального общества близок к скорому и благоприятному разрешению. Имеется в виду, главным образом, обратить серьёзное внимание на состав директоров и инспекторию этих учебных заведений. Дело в том, что в названных училищах за последние 3–4 года с невероятной быстротой растёт количество учащихся. А, между тем, управление этими училищами, поручается лицам, хотя и со специальным музыкальным образованием, но без общего образования. В виду этого предложено, чтобы директорами и инспекторами музучилищ назначались лица, окончившие консерваторию и владеющие дипломами об окончании одного из высших учебных заведений Империи» [6].

Стремясь поднять созданные музыкальные учебные заведения на необходимый профессиональный уровень, ИРМО вынуждено было нести большие расходы по содержанию консерваторий, училищ музыкальных классов, а, следовательно, — устанавливать сравнительно высокую плату за обучение. Таким образом, перед частной инициативой открывались самые широкие возможности. Бессарабские газеты того времени пестрят такого рода объявлениями: «В Кишинёв прибыл Добровольский; даёт первоначальные и практичные уроки на всех инструментах и на фортепиано за весьма сходную цену»; «Я тот самый, который сформировал известную было музыку г. Мелели» [7], «Е. Билецкий прибыл в Кишинев, чтобы давать уроки на фортепиано» [8]; «Учитель музыки..., артист на фортепиано, скрипке и др. инструментах. Спросить в магазине Г. Кубицкого» [9]. Преследуя отнюдь не художественно-просветительские цели, податели таких объявлений небезуспешно использовали в своих интересах популярность музыки и, в частности, рояля в любительской среде.

Точно такая же картина наблюдалась и в других крупных городах Российской империи. Местные отделения ИРМО были всерьёз обеспокоены положением дел, в Главную дирекцию постоянно поступали настойчивые просьбы воспрепятствовать, насколько это в её возможностях, открытию частных музыкальных учебных заведений. «Дирекция Киевского отделения, — говорится в одном из таких писем-ходатайств, — считает долгом сообщить, что в Киеве в настоящее время... замечается чрезмерное количество всяких музыкальных, драматических и музыкально-драматических школ, преследующих, однако, цели

исключительно коммерческие. Попадающая в эти школы молодёжь в большинстве случаев получает весьма отдалённое понятие о действительных задачах искусства и пополняет ряды неудачников в этой области. Поэтому нельзя не признать, что дальнейшее увеличение частных музыкально-драматических школ и курсов не только не вызывается потребностями населения и не приносит ему никакой пользы, но скорее прямой вред» [10, с. 322].

ИРМО, обеспокоенное всё возрастающей конкуренцией между подведомственными ему учебными заведениями и частными музыкальными школами, принимало все меры к тому, чтобы защитить преимущества «своих» заведений от всяких посягательств извне. Исключались любые ссылки на связь между планом обучения, принятым в частных школах, и планом в учебных заведениях ИРМО, отвергались всякие претензии именоваться «училищами» или «частными консерваториями». Главная дирекция всячески препятствовала открытию новых музыкальных школ всюду, где уже существовали отделения ИРМО или планировалось их создание в ближайшем будущем. Время от времени ИРМО предпринимало попытки взять под свой контроль работу частных школ, выработав для них единый устав, и вообще как-то локализовать их деятельность¹.

Отголоски этой продолжительной и бесплодной борьбы можно обнаружить среди архивных материалов: «Местным [бессарабским] отделением ИРМО получены сведения о том, что в непродолжительном времени особая комиссия займётся разработкой вопроса об учреждении особого надзора за частными преподавателями музыки и пения, и лицам, не обладающим известным цензом, преподавание музыки будет воспрещено» [11]. Возможно, здесь кроется настоящая причина постоянных проблем частной инициативы отечественных музыкантов².

В первое 20-летие XX века училище при Кишинёвском отделении ИРМО оставалось единственным в крае специальным музыкальным учебным заведением. Как отмечал Б. Котляров, вопреки постоянным проблемам с руководством и «...нескончаемой нехватке средств, в истории училища имелись и светлые страницы, и связаны они с деятельностью ряда преподавателей...» [2, с. 96]. Среди пианистов это были: Г. Бибер-Гальперина, окончившая Берлинскую консерваторию, выпускники Лейпцигской консерватории А. Лямперт, И. Жадовский, К. Спитта, выпускница Пражской консерватории Р. Дейль. С 1915 года в Кишинёвском училище начал преподавать Ю. Гуз, выпускник Петербургской консерватории, с именем которого связаны важная часть истории отечественного фортепиано XX века.

Первый выпуск училища состоялся в 1902 году, всего же до 1918 года училище закончил 71 человек, многие из которых в дальнейшем продолжали жить и работать на родине. Это был «...первый значительный отряд профессионально подготовленных музыкантов, которые в последующие годы составили контингент местных преподавателей, концертмейстеров, оркестрантов и солистов [12, с. 106]. Многие из отечественных деятелей

¹ Однако начавшийся процесс распространения музыкальной культуры был необратим, и роль частных школ в нём в целом оказалась неоченимой. В конце XIX – начале XX века в России функционировало несколько тысяч частных музыкальных учебных заведений, среди которых были и крупные, хорошо организованные, и совсем маленькие, помещавшиеся иногда прямо на квартире учредителя. Некоторые из них: С. Шлязингера, И. Гляссера — в Петербурге, Ел., Евг., М. Гнесиных — в Москве, П. Столярского — в Одессе, С. Майкапара — в Твери, В. Гутора — в Кишинёве и другие сыграли значительную роль в истории музыкального образования.

² С начала 90-х гг. XIX века в Кишинёве появляются первые частные музыкальные школы М. Волошиновской (1891), В. Гутора (1893), скрипичные классы А. Плинера (1891), классы пения сестёр К. и М. Хршановских (1902).

культуры, получивших в Кишиневе среднее образование, продолжили свое профессиональное совершенствование в консерваториях, высших школах музыки и музыкальных академиях Санкт-Петербурга, Москвы, Лейпцига, Праги, Женевы, Вены.

Практически не сохранилось информации о деятельности училища в период с 1918 по 1930 год: некоторые документы были отправлены в Румынию в 1940-м году и ждут своего исследователя, многие были уничтожены во время второй мировой войны. Следует отметить, что и после 1918 года музыкальное образование в Бессарабии продолжало находиться в частных руках. В этом было много положительного, но, как отмечали местные музыкальные критики, «...ещё больше отрицательного» [13, л. 13–14]. Учебно-музыкальные заведения Бессарабии, не располагающие «...принудительными средствами в виде казённого диплома, вынуждены принимать учеников только по признаку их платёжеспособности, и выпускать не музыкантов в общем значении этого понятия, а дилетантов, которые учились тому, что им нравится. ...«Скучные» теоретические предметы находятся в самом постыдном заоне, а без прохождения их, из консерватории выпускаются инструменталисты или певцы с некоторыми техническими навыками и совершенные дикари в общемузыкальном отношении...» [idem].

Другой отрицательной чертой частной педагогики является разобщённость методик преподавания даже внутри одного учебного заведения. Педагоги тщательно охраняли «секреты» своей школы, не могли договориться между собой по основным вопросам: выбор инструктивного материала, последовательность его прохождения с учеником, способы развития пианистического аппарата. Так, по наблюдению В. Булычёва, «...ни по одному предмету... программы не существовало. Каждый профессор преподавал согласно своим вкусам и наклонностям. Общая румынская программа преподавания музыки совершенно игнорировалась, да и желать оставляла многого...» [14, л. 36].

Ещё одной причиной постепенного падения профессионального уровня первого Бессарабского профессионального музыкального учебного заведения, по-нашему мнению, было связано с возникновением в 1919 году Кишиневской консерватории (в будущем ставшей *Unirea*). Следуя естественному процессу, лучшая часть педагогов переместилась туда: кто-то в поисках лучшего контингента, кто-то — по материальным соображениям.

В 1930 году первое Бессарабское музыкальное профессиональное учебное заведение прервало своё существование, преподавательский состав был переведён в консерваторию *Unirea*. «Мотивы слияния музучилища и консерватории члены Молдавского музыкального общества узнали случайно: 1) консерватория не сделалась государственной¹; 2) состояние музыкального образования невозможное; 3) для лучшей организации профессуры и для блага музыкального образования. 1 февраля 1930 — признано на общем собрании Молдавского музыкального общества — слияние. Консерватория была разделена на

¹ С 1927 года между училищем и консерваторией *Unirea* велась постоянная борьба (обусловленная, в первую очередь, финансовыми интересами) «...кому из них стать государственной консерваторией. И Кармилов [директор училища], и Дическу [директор консерватории *Unirea*] употребляли в Бухаресте все принятые в Румынии меры и способы влияния на министерство искусств, во главе которого стоял в то время А. Лепадату» [14, л. 20]. Спор в 1929 году выиграла консерватория, однако через несколько месяцев решение было аннулировано. Вот как разъяснял эту ситуацию В. Булычев: «Министерство искусств [Румынии] отменило решение этатизировать кишиневскую консерваторию, несмотря на то, что она назвала себя неподходящим к ней названием *Unirea*. Причина: состав дирекции и профессуры таков, что в данном составе нельзя и мечтать об учреждении серьёзно музыкально-педагогического учреждения» [ibidem, л. 87].

«низшую» и «высшую» школу (без средней) и изменена система управления», — писал в 1930-м году В. Булычёв. Размышляя о последствиях, он отмечал: «Что приобрела от этого слияния консерватория в музыкальном и имущественном отношении? В музыкальном отношении ничего... Если принять во внимание, что состав преподавателей Училища — большинство пианисты, то негодность такого «объединения» становится особенно рельефной..., наша Консерватория нуждается в 2-х, максимум в 3-х фортепьянистах...» [14, л. 104]. А пианистов в Кишинёвском училище действительно было немало, среди них — талантливые педагоги и исполнители И. Базилевский, Е. Сырбу, Ю. Гуз, К. Файнштейн.

В целом, открытие музыкального училища в Кишинёве оказало несомненное влияние на становление музыкального образования в Молдове и на процесс эволюции национальной музыкальной культуры. «В сравнении с консерваториями России, последовательно создававшими виртуозов, для Бессарабии создание подобных учебных заведений сделало реальным подъём музыкального искусства, пробудило абсолютно новое к нему отношение, подняло музыкальное образование на новую ступень, провозглашая конец дилетантизма» [15, с. 29]. На ранних этапах развития отечественной культуры деятельность первого профессионального музыкального учебного заведения Бессарабии не только повлияла на зарождение традиций отечественного исполнительства, но и обусловила появление в начале XIX века в Бессарабии профессиональных педагогов и интерпретаторов. Были сформированы структурные и содержательные аспекты многих музыкальных дисциплин, в частности, специального и обязательного фортепиано, их главные отличительные признаки, программные требования. Целенаправленная, систематическая работа преподавателей училища сыграла важную роль в формировании многих замечательных музыкантов. Среди студентов были известные в будущем деятели культуры, ведущие педагоги и композиторы Молдавии. Это — вокалисты С. Залевский, П. Алексеев, М. Златова, Л. Бабич, пианисты Л. Горбатый, Ю. Гуз, Е. Сырбу, скрипачи Й. Дайлис, И. Финкель, композитор Ш. Няга, дирижёр М. Березовский и многие другие.

Библиографические ссылки

1. Из Биографических заметок К. И. Пр[ункула], опубликованных в Общезанимательном Вестнике, 1857, № 11. В: ВЕРЕСАЕВ, В. *Пушкин в жизни*. Москва, 1990.
2. КОТЛЯРОВ, Б. *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины и России*. Кишинев: Штиинца, 1982.
3. НЫРКОВА, В. *Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей*. Москва: Музыка, 1988.
4. *Программа музыкального училища Кишинёвского отделения Императорского Русского Музыкального общества*. Кишинев, 1910 г. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 1. Д. 311.
5. ГУТОР, В. *Заметки о музыкальном образовании*. Криуляны, 1897. НАРМ. Ф. 2121. Оп. 1. Д. 6. Рукопись
6. *Бессарабец*. 1904, № 239, 12 (25)/9. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 5. Д. 68.
7. [Объявление]. В: *Бессарабские Областные Ведомости*. 1870, № 67, 26/8. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 5. Д. 68.
8. [Объявление]. В: *Бессарабские Областные Ведомости*. 1870, № 93, 25/2. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 5. Д. 68.
9. [Объявление]. В: *Бессарабские Областные Ведомости*. 1873, № 14, 17/2. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 5. Д. 68.
10. НЕЙМАН, В. Из истории русского фортепианного образования. В: *Вопросы фортепианной педагогики*. Москва: Музыка, 1971, вып. 3, с. 317–332.
11. *Бессарабские Губернские Ведомости*. 1902, № 7, 9 (22)/1. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 5. Д. 68.
12. КОТЛЯРОВ, Б. *Музыкальная жизнь дореволюционного Кишинёва*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1967.
13. САДКО. Музыкальные заметки. В: *Бессарабское слово*. 1936, 05/7. НАРМ, Ф. 2960, Оп. 5. Д. 94.
14. БУЛЫЧЕВ, В. *Воспоминания*. Тетрадь 8. Кишинёв, 1927–1930. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 1. Д. 327. Рукопись
15. BOLDUR, A. *Muzica în Basarabia*. Bucureşti: Inst. de Arte Grafice „Marvan”, 1940.

**PROBLEMELE PERIODIZĂRII ISTORICE A
MUZICII PENTRU PIAN DIN REPUBLICA MOLDOVA**THE PROBLEMS OF HISTORICAL PERIODIZATION
OF THE PIANO MUSIC FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVAПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРИОДИЗАЦИИ
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**INNA HATIPOVA,**conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În articol sunt analizate problemele periodizării istorice a muzicii autohtone pentru pian de pe poziții contemporane pentru a aprecia valoarea artistică a lucrărilor pentru pian create de compozitorii din Republica Moldova și a determina contribuția autorilor în dezvoltarea istorică a artei pianistice. În centrul atenției sunt legitățile obiective ale dezvoltării istorice a creației pentru pian semnate de compozitorii autohtoni și principalele tendințe în formarea acesteia.

Cuvinte-cheie: învățământ muzical, repertoriu concertistic, miniaturi pianistice, stil componistic

In the present article the author analyzes the problems of historical periodization of the autochthonous works for piano from a modern perspective in order to appreciate the artistic value of the works for piano created by the composers of the Republic of Moldova and to determine the contribution of the authors to the historical development of pianistic art. The objective lawfulness of the historical development of the autochthonous composers' works for piano and the main trends in the formation of these works are in the spotlight.

Keywords: musical education, concert repertoire, miniatures for piano, composition style

Arta pianistică ocupă un loc aparte în cultura muzicală contemporană din Republica Moldova, ceea ce se explică prin posibilitățile universale și diversitatea funcțiilor pianului. Pianul este nu doar un instrument solistic, dar, de asemenea, intră în componența diferitor grupuri: ansambluri camerale, orchestre simfonice și de estradă. Partida pianului de multe ori reprezintă un acompaniament muzical în lucrările vocale, corale și instrumentale. Pianul este un instrument indispensabil în colectivele de dans pentru amatori și profesioniști, în repetițiile formațiilor corale și la lecțiile cu cântăreții de operă. În cele din urmă, pianul este utilizat pe scară largă în procesul didactic la școlile, liceele, colegiile și academiile de muzică; acest instrument ajută elevii de la toate specialitățile în studierea disciplinelor muzical-teoretice și istorice, pentru dezvoltarea la ei a gândirii armonice și polifonice, a unui orizont larg de cunoștințe muzicale, pentru a face cunoștință cu muzica nouă. Toate acestea evidențiază rolul conducător al pianului în sistemul de învățământ muzical, în creația componistică și viața concertistică a Republicii Moldova.

Mulți reprezentanți ai tradiției interpretative pianistice din Republica Moldova, cum ar fi M. Zelțer, A. Bondureanski, O. Maizenberg, S. Covalenco, R. Șeinfeld, A. Palei, au devenit celebri pianiști concertanți, câștigând aprecierea publicului din țară și de peste hotare. Despre importanța deosebită și interesul sporit pentru pian mărturisesc numeroase concursuri ale tinerilor pianiști, care au avut loc în diferite orașe ale Moldovei. Concursuri naționale și internaționale pentru tinerii pianiști se organizează la Chișinău (de exemplu, Concursul *E. Coca*).

Procesul de pregătire a pianiștilor profesioniști din țara noastră este acum realizat în instituțiile de învățământ muzical mediu (Liceele de muzică „C. Porumbescu” și „S. Rahmaninov”, Colegiul de muzică „Șt. Neaga”) și superior (Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice).

Printre profesorii de vază, care au adus un aport semnificativ în dezvoltarea interpretării pianistice din Republica Moldova, trebuie numiți Iu. Guz, A. Stadnițaia, A. Socovnin, T. Voițehovscaia, E. Revzo, G. Strahilevici, E. Zac, V. Levinzon, L. Vaverco, V. Secikin, S. Covalenco și mulți alții. În activitatea lor didactică, ei tindeau la redarea unei intonații expresive a instrumentului și a libertății pianului, la formarea unei tehnici impecabile și la realizarea unei forme muzicale clare. Ei întotdeauna își puneau sarcina să educe la elevi bunul gust, imaginația artistică, să dezvolte inițiativa creatoare.

Rolul important al interpretării pianistice și succesele pedagogiei pianistice în Republica Moldova se datorează interesului special cu care compozitorii autohtoni s-au adresat la muzica pentru pian.

Primele lucrări pentru pian pe teritoriul actualei Republici Moldova au fost scrise deja în anii 20–30 ai secolului XX de L. Gurov și Șt. Neaga. Amintim printre ele *Două preludii*, *Trei piese*, *Sonata* pentru pian de L. Gurov, *Sonata* și *Suita franceză* pentru pian de Șt. Neaga. În timpul celui de-al doilea război mondial au apărut, de asemenea, câteva compoziții pentru pian. Cele mai reușite au fost piesele lui Șt. Neaga *Parafrază*, *Două nocturne*, *Dans*, *Basarabeasca*, *Oleandra*.

După 1945 cercul de autori care au scris muzica pentru pian s-a lărgit, fiind prezentat de V. Zagorschi, L. Gurov, V. Masiucov, S. Lobel, D. Fedov, G. Bogaciov. Printre cele mai importante opusuri numim *Două piese* de Șt. Neaga, *Zece piese* de V. Zagorschi, *Preludiu*, *Două rondouri* și *Sonata* de S. Lobel, *Suita* de D. Fedov.

În anii 1950, numărul de lucrări pianistice ale autorilor din Republica Moldova a crescut. Principalul loc printre ele îl ocupă miniaturile și variațiunile. Menționăm, spre exemplu, *Umoresca* de A. Mulear, *Corul* de S. Lungul, *Ostropățul* și *Dansul moldovenesc* de Șt. Neaga, șapte culegeri de piese ale lui S. Lobel, *Hora*, *Bătuta* și *Umoresca* de D. Fedov. La genul de variațiuni s-au adresat P. Rivilis, Gh. Neaga, S. Lungul, Z. Tkaci. Toate aceste opusuri se caracterizează prin concepte optimiste, caracterul luminos al muzicii, sprijinul pe mijloacele de expresie muzicală tipice folclorului moldovenesc.

În anii 1960 muzica pentru pian din Moldova capătă aceleași caracteristici, care au fost observate și în alte genuri ale creației componistice din republică: limbajul muzical se complică, devine vizibilă tendința spre intelectualizarea conținutului, spre reînnoirea genurilor tradiționale. Calități similare au apărut în piesele lui O. Tarasenco, *Suita* de T. Tarasenco, *Suita orientală* de G. Bogaciov, *Preludiile* de P. Rusu, *Scherzo* de S. Șapiro, *Burlesca* și *Novela* de V. Zagorschi, *Poemul* de S. Lungul, *Suita pentru copii* de Z. Tkaci. După cum remarcă E. Kletinici, creația unuia dintre corifeii școlii componistice naționale V. Zagorschi din anii 1960 se distinge prin „tendința spre muzica programatică, obiectivitatea emoțiilor, interesul sporit pentru folclorul muzical moldovenesc, însușit în tradițiile clasice rusești” [1, p. 128]. Anii 70–80 ai secolului XX au fost cele mai productive pentru muzica de pian din Moldova. Împreună cu maestrul recunoscut, cum ar fi S. Lungul, Z. Tkaci, Gh. Neaga, S. Lobel, V. Rotaru, în acest domeniu s-au manifestat autori relativ tineri, precum B. Dubosarschi, G. Cuzmina, Gh. Mustea.

Se remarcă o diversitate în alegerea genurilor. Pe lângă un număr impunător de miniaturi pentru pian apar mai multe sonate și suite. Autorii sonatelor pentru pian sunt T. Tarasenco, A. Sokireanski, P. Rusu, Gh. Neaga, B. Dubosarschi, A. Mulear, I. Macovei, V. Ciolac, S. Buzilă, V. Verhola, S. Lobel. La genul de suită se adresează L. Gurov (*Suita pentru copii*), A. Luxemburg (*Acuarele*), T. Chiriac (*Suita*), S. Lungul (*Măști*), Gh. Mustea (*Suita*).

În ultimele două decenii ale secolului XX au fost scrise o mulțime de compoziții muzicale pentru pian, diverse după caracter: *Sârba și Brâuțuțul* de E. Mamot, *Invitație la dans* de V. Bitkin, *Hora* de S. Lungul, *Mărțișor* de I. Macovei, *Cântecul ciocârliei* de G. Cuzmina, *Scherzo și Tocata* de V. Ciolac, *Zâna viselor și Răzășească* de V. Beleaev, *Improvizatie în stil popular și Cinci novelete pe o temă* de V. Rotaru, *Din vremuri vechi, Capriccio și Natura statică cu flori, melodii și armonii* de Gh. Ciobanu.

Această trecere în revistă permite de a afirma că creația pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova este foarte diversă, fiind reprezentată printr-o paletă bogată de genuri, inclusiv piese, ciclurile de piese, compoziții monopartite de proporții, sonate și concerte.

Create în diferite perioade istorice, lucrările pianistice ale autorilor autohtoni reflectă diverse direcții stilistice, tehnici ale scriiturii componistice, tipuri de orientare folclorică, precum și varietăți ale facturii pianistice. Determinarea principalelor etape istorice în dezvoltarea muzicii pentru pian a Republicii Moldova și caracteristicile lor ne permit să înțelegem legile de dezvoltare a artei muzicale naționale. Să notăm că problemele periodizării istorice a muzicii pianistice create de compozitorii autohtoni sunt analizate, de asemenea, în tezele de doctorat ale E. Gupalova [2] și R. Roman [3].

Periodizarea istorică este determinată de factori obiectivi de natură socio-politică și economică și de momente subiective, legate de activitatea unor autori concreți.

Reieșind din cele menționate mai sus, remarcăm că în dezvoltarea muzicii pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova se evidențiază trei etape: anii 1930–1950, 1960–1970, din 1980 până în prezent. Etapa inițială este asociată cu primele experiențe de lucrări pentru pian în diferite genuri, care vizează canoanele existente în muzica universală. A doua perioadă a fost marcată de creșterea activității componistice, apariția unui număr mare de nume noi, crearea unei cantități semnificative de piese pentru pian, în care sfera mijloacelor de expresie se lărgeste, limbajul muzical este îmbogățit considerabil. O particularitate a perioadei a treia devine reducerea activității componistice și aprofundarea tendinței spre individualizare conceptelor artistice, apariția mai multor tehnici moderne de compoziție.

Piese pentru pian ale autorilor autohtoni poartă amprenta trăsăturilor stilistice și genuistice ale timpului său, reflectă cele mai importante repere ale evoluției istorice a artei muzicale din perioada istorică examinată. Timpul scrierii s-a reflectat mai întâi de toate în limbajul muzical al pieselor pentru pian, în alegerea de către compozitori a mijloacelor de expresie artistică.

Lucrările pentru pian, scrise de către compozitorii din Republica Moldova în anii 1930–1950, au indicat o linie principială, care devine magistrală pentru literatura pianistică națională din următoarele decenii, determinând trăsăturile specifice ale miniaturi lirice naționale. Este vorba despre o unitate organică a formei muzicale clasice, bazată pe diferite tipuri de factură pianistică cristalizată în muzica europeană, pe de o parte, și, pe de altă parte, a unui tematism muzical național specific, reflectând caracteristicile modale, ritmice și genuistice ale folclorului național vocal și instrumental.

Lucrările pianistice, create de compozitorii din Moldova în anii 1930–1950, au un șir de trăsături comune în ceea ce privește atât conținutul muzicii, cât și mijloacele limbajului muzical. Aceste opusuri se caracterizează prin percepție optimistă, imagini viguroase, energice, de multe ori asociate cu dansurile populare. Dramaturgia neconflictuală dictează adresarea predominantă la forme compoziționale constitutive (simple sau complexe). Dominația tempourilor rapide, structurilor metroritmice și tematice simple, simetrice contribuie ca aceste lucrări să fie ușor de

perceput. Factura pianistică este stabilită de caracteristicile genuistice ale tematismului; factura omofono-armonică determină funcțiile respective ale elementelor țesutului muzical.

Piese de pian ale compozitorilor din Republica Moldova din anii 1960–1970 sunt mai numeroase în comparație cu lucrările din deceniile anterioare. Cu toate acestea, ele se caracterizează printr-un nou nivel de gândire componistică a autorilor autohtoni. În primul rând aceasta se referă la individualizarea ideilor artistice. Compozitorii în lucrările sale de multe ori renunță la imaginile lirice în favoarea unor concepte generalizatoare folclorice. Poziția autorului asimilează și subordonează mijloacele de expresie muzicală tipice pentru creația populară. Limbajul muzical al lucrărilor pentru pian este mai modern, ceea ce reflectă cunoașterea de către compozitorii autohtoni a realizărilor muzicienilor din alte republici ale fostei Uniuni Sovietice și din străinătate.

Apariția lucrărilor pentru pian create de compozitorii din Republica Moldova în anii 1960–1970 a fost stimulată de creșterea măiestriei interpretative a tinerilor pianiști din republică, participarea intensă a lor la concursuri naționale și internaționale. Posibilitatea de a prezenta muzica pianistică națională la nivel internațional, de a o interpreta la concursurile din alte țări a stimulat atenția compozitorilor pentru acest gen.

Compozitori nu se limitează la mijloacele tradiționale ale major-minorului, utilizând forme mai complexe ale organizării modal-tonale. Verticala armonică se complică prin disonanțe, are loc refuzul de la structura terțară a acordurilor. Factura pianistică în lucrările din această perioadă este destul de variată, adesea se utilizează diverse combinații individualizate de tip omofono-armonic și imitativ-polifonic, care necesită utilizarea diferitor tipuri ale tehnicii pianistice în realizarea ideilor interpretative. În lucrările de pian din anii 1960–1970 conținutul ideatic-emoțional devine mai divers, structura scriiturii pianistice este mai complicată, limbajul componistic al autorilor fiind mai expresiv. Amintim aici piesele pentru pian ale lui Gh. Neaga, S. Lungul, P. Rusu, Gh. Mustea.

O parte semnificativă a creațiilor de la sfârșitul sec. XX – începutul sec. XXI se deosebesc prin utilizarea diferitelor tipuri de tehnici ale compoziției moderne, actualizarea genurilor tradiționale (miniaturile de A. Luxenburg, V. Beleaev, Gh. Ciobanu, V. Burlea, S. Pîslari). Un număr mic de lucrări pentru pian, create în sec. XX sub influența momentelor de natură socio-politică, confirmă clar tendința autorilor spre individualizarea conceptelor artistice, spre găsirea căilor proprii în artă. E. Mironenco scrie despre *Natura statică cu flori, melodii și armonii* de Gh. Ciobanu: „Această lucrare muzicală se deosebește printr-o scriitură componistică contemporană. Conține numeroase aluzii la romantismul, postromantismul și impresionismul muzical. Acestea sunt reproduse fin prin mijloacele limbajului muzical, tipic pentru arta din ultimele decenii ale secolului XX” [4, p. 5].

Astfel, linia generală a dezvoltării istorice, caracteristică pentru muzica de pian a Moldovei și reflectată în tendința de dezvoltare a creației componistice profesionale în general, poate fi definită ca mișcarea de la general la particular, de la tipic la individual.

Referințe bibliografice

1. КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1987.
2. ГУПАЛОВА, Е. *Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова*: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Кишинев, 2008.
3. ROMAN, R. *Miniatura pentru pian în creația compozitorilor din Republica Moldova*: autoref. tz. doct. în studiul artelor. Chișinău, 2008.
4. CIOBANU, Gh. *Piese pentru pian*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2004.

**КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО
КИШИНЕВСКОЙ ФИЛАРМОНИЧЕСКОЙ ПУБЛИКЕ Г. ЧОБАЛУ (ЧАСТЬ II)**

PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE CREAȚIEI
PENTRU DOUĂ PIANE *PUBLICULUI FILARMONIC CHIȘINĂULIAN* DE GHENADIE CIOBANU
(PARTEA II)

COMPOZITIONAL AND DRAMATURGYCAL FEATURES OF THE PIECE FOR TWO PIANOS
TO THE PHILHARMONIC PUBLIC OF CHISINAU BY GHENADIE CIOBANU (PART II)

МАРИНА МАМАЛЫГА,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

профессор, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется вторая часть диптиха Геннадия Чобану для двух фортепиано «Посвящение кишиневской филармонической публике», рассмотренная с точки зрения ее содержания и формы. Делается вывод о том, что композиционно-драматургическая специфика сочинения обусловлена оригинальностью его художественного замысла и индивидуальностью композиторского метода, связанного с сознательным претворением интертекстуальности.

Ключевые слова: произведение, фортепианный дуэт, музыкальный язык, форма, жанр, стиль, интертекстуальность

În articol se analizează partea II a dipticului pentru două pianе «Publicului filarmonic din Chișinău» de Ghenadie Ciobanu examinată din punctul de vedere al conținutului artistic și al formei de realizare a acestuia. Se ajunge la concluzie că specificul compozițional-dramaturgic al lucrării date este determinat de originalitatea conceptului artistic și de individualitatea metodei componistice care este legată de realizarea intenționată a intertextualității.

Cuvinte-cheie: lucrare, două pianе, limbaj muzical, formă, gen, stil, intertextualitate

The authors of this article analyze the composition for two pianos «To the Philharmonic Public of Chisinau» by Ghenadie Ciobanu and reveals such aspects as the dramaturgy features of the genre, style and musical language. The authors conclude that the originality of this work relies on the composer's individual approach to intertextuality.

Keywords: work, two pianos, musical language, form, genre, style, composition, intertextuality

Трудно найти более подходящую характеристику образного строя пьесы для двух фортепиано *Для меня (To me)* из цикла *Посвящение кишиневской филармонической публике (To philharmonic Public of Chișinău)* Г. Чобану, нежели та, что дал Д. Лигети своим сочинениям: «Я сказал бы так: программная музыка без программ, музыка сильно насыщенная ассоциациями, но чистая музыка. Все прямое и однозначное мне чуждо. Я люблю намеки, двусмысленности, многозначности, вещи с двойным дном. Многозначны также различные картинные ассоциации, связанные с моей музыкой, о которых я говорю и думаю или которые я ощущаю, когда представляю себе мою музыку» [1, с. 151].

Наполненное энергией упругих ритмов и динамикой интонационных процессов, сочинение Г. Чобану для двух роялей *Для меня* представляет собой вторую часть концертного диптиха, «посвященного» кишиневским ценителям и знатокам современной музыки. В отличие от первой части цикла, калейдоскопически пестрой по тематическому материалу, нарочито разнородной по его жанрово-стилевой характерности и скептически ироничной по эмоциональному тону, эта однородна и едина во всех названных отношениях. Как и в начальной

пьесе, озаглавленной *Для вас (For you)*, здесь композитор тоже использует интертекстуальные приемы в виде цитат и аллюзий, но они лишены налета сарказма. Напротив, в использовании чужого материала чувствуется почтительность и уважение. Г. Чобану опирается здесь на музыкальную лексику второй половины XX в., в частности, на фортепианные опусы Д. Лигети и О. Мессиана, на свои более ранние сочинения. Общая темпераментная музыкальная атмосфера «подогревается» специфической ритмической организацией: господством ритмических формул аксак¹ с характерной комбинацией двух- и трехдольных мотивов, типичных для балканского региона и развертывающихся в быстром темпе.

Основным приемом композиционной техники является изобретательное оперирование определенными ритмическими и модальными структурами. В этой части диптиха, так же как и в предыдущей, складывается контрастная сложная трехчастная форма: $A - B - C$. Первая часть (A : тт. 1–90²) открывается интродукцией (тт. 1–23), музыкальная ткань которой пронизана острыми танцевальными ритмами и яркими мотивами-репликами. Соединяя в разных сочетаниях первичные фонические элементы (ритмические рисунки, мелодические ячейки, фактурные приемы), Г. Чобану создает оригинальную звуковую конструкцию, которая вызывает впечатление неистового, необузданного веселья. Основных конструктивных элементов во вступлении три. Первый, возникающий в начальном такте пьесы и представляющий собой троекратно «скандированную» октаву $C-c$ у второго рояля в ритмической фигуре дробления, напоминает удары барабана (назовем его элемент a). Аналогия рождается из-за отрывистого звучания октав на f .

Второй элемент появляется в т. 2 тоже в партии второго рояля и строится как восходящий гаммообразный ход: $c - d - e - f - fis - gis - ais - h$, который представляет собой цитату, заимствованную автором из фортепианного этюда № 4 *Фанфары* Д. Лигети (элемент b). В первоисточнике данный мелодический ход выполнял функцию паттерна в музыкальной форме, решенной в традициях минимализма и репетитивной техники³. В этюде Д. Лигети данная фигура паттерна создает ощущение временной замкнутости: это постоянный бег, но бег на одном месте, словно по беговой дорожке тренажера. Восемь звуков паттерна организованы чрезвычайно изобретательно. Они представляют собой два ионийских тетра хорда, соединенных малосекундовым сопряжением: $c - d - e - f, fis - gis - ais - h$. Любопытно, что и крайние звуки паттерна (его конец и начало следующего: $h - c$) также образуют малую секунду, словно замыкающую круг. Однако громкостными акцентами Д. Лигети акцентирует не равные между собой тетра хорды, а звуки $c - f - gis$, складывающиеся в фонизм минорного квартсектаккорда. Ритмическая группировка также выявляет три звуковых элемента: $3 + 2 + 3$. Они и создают характерную ритмическую фигуру аксак. На фоне паттерна в этюде Д. Лигети звучит основной тематический материал —

¹ Как известно, турецкое слово *аксак* означает *хромой* и образно характеризует неравнодольность временных групп в данной ритмической формуле. Косвенно это указывает на влияние турецкой культуры на музыку балканских народов.

² Нумерация тактов заимствована из авторского экземпляра нот. Она выполнена компьютерным способом и не учитывает моменты повтора отдельных фрагментов нотного текста, предписанного знаками репризы. Помимо этого в начале пьесы имеется расхождение в 1 такт между реальным числом тактов и их обозначением. Поэтому указания на порядковые номера тактов в схемах носят условный характер.

³ Этюд *Фанфары* Д. Лигети — это своеобразное «вечное движение» с интересной ритмической организацией. Тематизм этюда связан с музыкой написанного несколькими годами ранее *Трио* для скрипки, валторны и фортепиано: Д. Лигети использует в этом этюде ритмическую оstinatную фигуру из быстрой части *Трио*, изменяя ее акцентировку, но оставляя ритмические соотношения длительностей мотивов $3+2$ [2].

сильно видоизмененный «золотой ход» валторн (откуда и название этюда), представленный у Д. Лигети в разнообразных ритмических и мелодических вариантах.

Сохраняя мелодико-ритмическую основу паттерна из этюда Д. Лигети, Г. Чобану вносит в него небольшие изменения: снимает акценты со звуков *c*, *f* и *gis* (хотя в группировке длительностей сохраняет ритмическую формулу оригинала: 3 + 2 + 3), основной долей метра делает не восьмую, а шестнадцатую длительность, модифицирует темп (вместо *Vivacissimo*, *molto ritmico*, *con allegria e slancio* предлагает *Vivace*). «Золотой ход», возникающий в т. 8, сходен с первоисточником лишь в том, что представляет собой вариантное повторение короткой трихордной интонации призывного характера, изложенной двузвучиями с октавной дублировкой, контрастирующей паттерну более крупными длительностями.

Третьим «строительным элементом» во вступлении является одноголосный мелодический мотив (элемент *c*: тт. 6–7), главной приметой которого становится прихотливая ритмика и начальная интонационная формула нисходящей малой терции ($g^1 - e^1$), продолженная секундовым движением на основе звукоряда *c, e, f, fis, g, as, b, h*.

Данные три элемента развиваются при помощи точного и вариантного повтора, модифицируя свои мелодико-ритмические параметры и фактурные функции. Так, элемент *a*, впервые появившись в роли вступления, почти всегда сохраняет ударный характер и преимущественную локализацию в низком регистре. Однако он меняет свое значение в музыкальной ткани, становясь сопровождением к мелодическим элементам, и разнообразит свои сонорные характеристики: консонантность (ч. 8) «оборачивается» диссонантностью (малые секунды в тт. 2–4, кластеры в тт. 6–7, 10–11 и т. д.), ритмическая формула суммирования трансформируется в разного вида периодические структуры. Элемент *b* — самый стабильный: мелодия паттерна лишь «кочует» из партии одного рояля в партию другого, получая октавные дублировки; «золотой ход» постепенно разрастается до развернутой мелодической конструкции. Самым подвижным оказывается элемент *c*: он мотивно дробится, проводится на разной высоте, изобретательно «маневрирует» звуковысотными параметрами.

В итоге образуется сквозная структура, подчиненная логике вариационно-вариантных преобразований трех элементов. Схематически интонационно-тематические процессы в данном разделе пьесы можно отобразить следующим образом (схема 1):

Схема 1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
				<i>c</i>	<i>c₁</i>			<i>c₂</i>	<i>c₃</i>			<i>c₄</i>	<i>c₅</i>	<i>c₆</i>	<i>c₆</i>						
	<i>b</i>	<i>b</i>				<i>b₁</i>	<i>b₁</i>			<i>b₁</i>	<i>b₁</i>					<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b₂</i>	<i>b₂</i>	<i>b₂</i>	<i>b₂</i>
<i>a</i>	<i>a₁</i>	<i>a₁</i>	<i>a₁</i>	<i>a₂</i>	<i>a₂</i>	<i>a₁</i>		<i>a₂</i>	<i>a₂</i>	<i>a₁</i>											

Основная часть раздела *A* (тт. 24–90) подхватывает заложенную во вступлении идею гипертрофированного повтора (точного и вариантного) исходных интонационных тезисов. В соответствии же с особенностями самих тематических процессов весь раздел *A* расчленяется на три подраздела: *a* (тт. 24–55) — *a₁* (тт. 56–72) — *a₂* (тт. 73–90). Границы между ними определяются моментами изменений в направлении развития.

Как и во вступлении, здесь тоже три (новых) элемента — *a*, *b*, *c*. Два из них (*a*, *b*) объединяются в общую конструкцию двухголосного паттерна, экспонированного на

протяжении трех тактов в партии первого рояля и сразу же перенесенного в партию второго инструмента, где он приобретает функцию аккомпанемента и сохраняется до конца раздела формы.

Данный двухголосный паттерн является *quasi*-цитатой и заимствован Г. Чобану из его собственного более позднего сочинения: второй части оркестровой сюиты *Весенние ритуалы*, называющейся *Танец с огнями на снегу*. Он имеет джазовый характер вследствие обилия синкоп и опоры на фони́зм малого минорного септаккорда. Мотивы верхнего и нижнего голосов прочно соединены ладовыми и ритмическими связями: оба подчинены логике акцентного трехдольного метра (3/4), в обоих звуковым центром является звук *c*. При этом в каждом из голосов доминирует собственный вид пульсации (в нижнем — движение восьмыми длительностями, в верхнем — шестнадцатыми). Каждому из голосов соответствует индивидуализированная интонационная «идея».

Трехзвучный мотив нижнего голоса (*a*) напоминает контрабасовые реплики *pizzicato* наподобие джазовых риффов. На первый план в нем выходит динамика сопряжения ости́нато повторяемого звука *C* в синкопированной формуле и словно «отталкивающегося» от него большесекундового хода, расположенного малой секстой выше. Этот мотив-рифф повторяется практически неизменно на протяжении всего раздела, иногда переносясь в другую октаву. Начиная с т. 84, он утрачивает свою стабильность, словно «сигнализируя» об окончании раздела формы: в нем появляются интонационно-ритмические «сбои», приводящие к его «распаду».

Мотив верхнего голоса (*b*) имеет кружащийся, пружинистый характер. Его звуковой состав, при центральном тоне *c*, включает *fis*, *g*, *a*, *b*, наиболее яркими интонациями становятся малая секунда *fis–g* и малая септима *c–b*. Сохраняя свои опорные точки (звуки *c*, *fis*, *b*), он в т. 45 предстает в новом варианте, который постепенно вытесняет исходный, а с т. 56 начинает разворачиваться в условиях другой модальной структуры¹: *c*, *es*, *f*, *g*, *b*.

Интонационно-тематический элемент *c*, в отличие от названных ранее двух, имеет форму более протяженной фразы. Его характер, вызывающий ассоциации с архаичными возгласами заклинательного характера, создается мелодией формульного типа, которая изложена параллельными квинтами и октавами наподобие органума в амбитусе звукоряда *e*, *f*, *g*, *b*. Данная мелодическая фраза, сопровождаемая ости́нато повторяемой малой секстой *g¹–es²*, несколько раз звучит с вариантными изменениями, которые затрагивают в первую очередь ее ритмическую сторону. Так, в тт. 37–40 возникает более дробная внутридольная пульсация триолями, а мелодические линии голосов становятся индивидуализированными². В тт. 51–55 появляется октавное движение — это тоже триоли, но «разбросанные» по разным регистрам, преимущественно высокому и среднему³.

Схематически интонационно-тематические процессы подраздела *a* можно выразить следующим образом (схема 2).

¹ Данное изменение звуковысотного параметра фактуры свидетельствует о начале второго подраздела формы (*a₁*).

² Это позволило обозначить данное проведение анализируемого интонационно-тематического элемента в приводимой далее схеме новым буквенным символом (*d_c*), что означает его производный контраст по отношению к начальному варианту.

³ В этот момент в составе элемента *c* начинают «исчезать» звуки *d*, *a* и *as*, находящиеся в полутоновой связи с соседними. Так готовится пентатонная структура следующего подраздела.

Схема 2

24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
-				c				c_1				d_c				
	b	b	b	b	b	b	b	b	b							
a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a

41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55
-		c^1				c_1				d_c				
b	b	b	b	b_1	b_1	b	b	b_1						
a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a

Подраздел a_1 (тт. 56–72) вносит новизну в изложение элементов b и c (при неизменности элемента a). Как уже было сказано, элемент b развертывается в партии второго рояля в новом модусном варианте (c, es, f, g, b), что не остается незамеченным при слуховом восприятии. В партии же первого фортепиано постепенно формируется новый мотив (в схеме обозначен d), равный одному такту (что сближает его с мотивами a и b); на первый план в нем выходит жесткость ударно артикулированных квартаккордов и механистичность равномерного ритмического рисунка. С мотивом b его сближает также родственная модальная структура — пентатоника. Поскольку данный мотив выполняет мелодическую функцию, аналогичную той, что была свойственна элементу c , обозначим его в схеме также данной литерой, буквой i отмечены мотивы вступительного характера (схема 3).

Схема 3

56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72
-	-	-	i	i	i	i	d	d	d_1	d_1	d_1	d_2	d_1	d_2	d_3	d_4
b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2	b_2
a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a

Следующий далее подраздел a_2 (тт. 73–90) является итогом предшествующего развития. Здесь достигается кульминация и совершается уход от нее. Триольные группы диссонирующих созвучий, периодически «вспыхивающие» в середине рояльного диапазона (у первого фортепиано), оказываются словно погруженными в рассредоточенную по контрастным регистрам остинатно пульсирующую ткань в партии второго рояля, составленную из элементов a и b . Именно этот момент оказывается наиболее напряженным. В строении гармонической вертикали выделяются секундово-квинтовые созвучия, зеркально симметричные в партиях правой и левой рук первого рояля (т. 73), а также шестизвучные сонорные комплексы, образованные простыми субаккордами (т. 78): неполным доминантсептаккордом (в правой руке) и минорным секстаккордом (в левой), после чего фактура разрежается и аккомпанирующий комплекс a/b проникает в партию первого фортепиано.

Таким образом, весь раздел A строится как постоянно обновляемое сочетание стабильного (в партии второго рояля) и мобильного (у первого) компонентов текста, демонстрирующих взаимодействие контрастных начал: бесконечности (однопорядковых музыкальных явлений) и конечности (экспонирование – развитие – кульминация – завершение), статики и динамики.

Два следующих раздела формы диптиха Г. Чобану (B и C) неразрывно связаны между собой благодаря единому стилевому ориентиру — музыке О. Мессиаана. Логикой

развертывания мелодических линий, параметрами гармонических связей и модальных структур, а также сложной системой ритмических рисунков они напоминают музыку семичастного цикла для двух фортепиано *Видения Аминя* (*Les visions de l'Amen*) с его изысканной чувственностью и экстатической экзальтацией¹. Но если в разделе *B* содержится лишь стилевая аллюзия на музыку О. Мессиаана, то в следующем (*C*) Г. Чобану использует конкретные цитаты, заимствованные из четвертого (*Аминь желанья*) и пятого (*Аминь ангелов, святых, и птичье пение*) номеров названного сочинения французского автора.

Раздел *B* (тт. 91–120) окрашен в блюзовые тона, его конструкция напоминает классическую простую трехчастную форму, поскольку начальный интонационный оборот возвращается в т. 109 в функции репризы, а серединное построение (с т. 98) контрастирует своим тематическим профилем. Звуковая ткань в данном разделе развертывается в стереофонически многомерном континууме, каждый ярус которого наполнен собственными интонационными процессами. Внезапность их появления, рождающая ощущение восхищения созерцаемым-воспринимаемым, напоминает непредсказуемую игру воображения, свойственного сновидениям. В широком звуковысотном пространстве в свободной последовательности возникают причудливые краткие мелодические реплики, отмеченные ритмическим изяществом и разнообразием. Преобладают широкие интервалы: тритоны, большие и малые сексты, чистые кварты и квинты. При этом интонационные «события», в зависимости от их характера, располагаются в разных регистровых отрезках. Верхние октавы отданы «птичьим» трелям, «щебетаниям» и легким воздушным пассажам (тт. 94, 98–101, 107–108). В низком регистре грузно чередуются аккордовые комплексы, образованные квартаккордами и квартсептаккордами (тт. 100–109), средний регистр насыщается секундово-квинтовыми мелодическими интонациями и созвучиями.

Некоторые интонации повторяются, образуя запоминающиеся ходы. Так, тт. 101–106 заполнены пассажами, «взлетающими» по звукам as , d^1 , ges^1 , f^1 , des^2 , h , g^1 , b^1 , des^3 и чередующимися с отвечающей им нисходящей секундой. В тт. 98, 99 и 108 звучат легкие восходящие септимовые возгласы, напоминающие чирикание птицы. В целом данный раздел воспринимается значительным контрастом по отношению к предшествующему активному разделу *A*.

Раздел *C* представляет собой экстатический финал сочинения, который подразделяется на два построения. Начальный из них (тт. 121–137) насыщен цитатами из четвертого номера сюиты О. Мессиаана *Видения Аминя* — *Аминь желанья*. Так, уже первый оборот, которым открывается данный раздел формы диптиха, строится на материале, экспонированном в сочинении О. Мессиаана в т. 11 у второго роля соло, а в дуэтом изложении появившемся в т. 115. Г. Чобану использует данный тематический комплекс в полном виде, особую выразительность в нем имеют три элемента. Первым является начальный мелодический ход по тонам нисходящего минорного квартсектаккорда. Впервые он звучит от звука f^2 в специфически мессиаановской гармонизации. Впоследствии данный оборот Г. Чобану

¹ Библейское слово *аминь* значит *это истинно*. В программном сочинении О. Мессиаана воспроизводятся библейские догматы и утверждается их истинность, подобно тому, как священнослужитель во время богослужения оглашает молитвы, завершая их словом *аминь*. Композитор сопроводил сочинение подробным комментарием и сделал ссылки на текст Библии. Цикл *Видения Аминя* состоит из семи пьес: *Аминь творения*, *Аминь звезд и планеты, окруженной кольцом*, *Аминь агонии Иисуса*, *Аминь желанья*, *Аминь ангелов, святых и птичье пение*, *Аминь страшного суда* и *Аминь свершения*.

повторяет от звуков f^2 (т. 125), e^1 (т. 126), a^2 (т. 135), as^3 (т. 136); при этом мелодические ходы обрисовывают не только минорный, но и уменьшенный, и увеличенный секстаккорды; меняется гармоническая вертикаль, но все равно данный ход остается узнаваемым благодаря ритмическому единству.

Вторым элементом данного тематического комплекса становится мелодико-ритмическая фигура с пунктирным ритмом и квартовым ходом, гармонизованная мажорными трезвучиями. Впервые названный ход звучит в т. 121, затем идентично повторяется в тт. 128 и 129. В одноголосном варианте композитор вводит его в т. 124, с изменением гармонизации — в т. 132.

Наконец, третьим репрезентантом темы О. Мессиаана, имеющим более нейтральный характер, а потому и обладающим большей мобильностью, становится сопровождение в партии второго инструмента, где в мерном чередовании следует ряд уменьшенных квинт. Поначалу их последование образует аккомпанемент, порученный второму фортепиано (тт. 121–127). Затем они начинают чередоваться с другими фактурными элементами, внедряться в партию первого рояля, появляться эпизодически, варьироваться ритмически. Однако в целом данный фактурный элемент из темы О. Мессиаана остается самым постоянным участником интонационно-тематического процесса.

В т. 138 начинается последний подраздел формы, в котором партия второго рояля насыщена чередующимися тритоновыми интонациями, а партия первого инструмента заполнена синкопированными мотивами полетного характера. В конце его (т. 152) автор еще раз обращается к цитате, взятой из пятого номера *Аминь ангелов, святых, и птичье пение* и представляющей собой двойное глиссандирование, которое подводит к последним заключительным аккордам раздела.

Последние такты опуса (тт. 154–159) — это своеобразное послесловие или кода, содержащая реминисценции из первого раздела цикла — *To you* и имитация наигрыша на флуере, словно говорящая о том, что все неизбежно возвращается к древнейшему источнику вдохновения — фольклору.

Библиографические ссылки

1. ЛОБАНОВА, М. Дьёрдь Лигети — эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов: критика и размышления. В: *Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1987, вып. 94, с. 140–172.
2. РАЗГУЛЯЕВ, Р. Последние десятилетия Д. Лигети. В: *Музыкальная академия*. 2007, № 1, с. 205–212.

LUCRĂRILE PENTRU PIAN ÎN CONTEXTUL CREAȚIEI COMPONISTICE DE OLEG NEGRUȚA

WORKS FOR PIANO IN THE CONTEXT OF OLEG NEGRUTA'S COMPOSITION ACTIVITY

ELENA GUPALOVA,

conferențiar universitar interimar, doctor în studiul artelor,
Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți

In acest articol autoarea descrie moștenirea pianistică a lui O. Negruța ca parte componentă a creației sale componistice, plasând în centrul atenției perspectiva valorificării lucrărilor pentru pian ale compozitorului în practica concertistică și pedagogică din Republica Moldova. Prezentarea generală a pieselor pianistice cuprinde nu numai creațiile publicate (culegerea “Dispoziție de primăvară”, “Album pentru copii”, piesele „Scherzo”,

„Improvizație” ș.a.), dar și manuscrisele (Concert pentru pian și orchestră, două caiete „Cântece fără cuvinte”, lucrări polifonice ș.a.), inclusiv duetele pianistice și transcripțiile personale ale unor lucrări cunoscute („Nocturnă” — fragment din Concertul pentru trompetă și orchestră, „Hora staccato” a lui G. Dinicu ș.a.).

Cuvinte-cheie: lucrări pentru pian, folclor muzical moldovenesc, colorit național, desen ritmic, particularitățile stilului, practica pianistică, melodicitate, improvizație

In this article, the author describes the piano heritage of composer O. Negruța as a part of the composer's creativity, placing into focus the perspective of reevaluation of his piano works in the concert and pedagogical activity in the Republic of Moldova. The general presentation of the pianistic works includes not only the published works (the collection “Spring mood”, “Album for children”, the pieces „Scherzo”, „Improvisation”, etc.), but also the manuscripts (Concerto for piano and orchestra, two notebooks „Songs without words”, polyphonic works, etc.), including the pianistic duets and personal transcriptions of some well-known works („Nocturne” — fragment from the Concerto for trumpet and orchestra, „Hora staccato” by G. Dinicu, etc.).

Keywords: works for piano, Moldovan musical folklore, national feature, rhythmic colouring, peculiarities of style, pianistic activity, melodicity, improvisation

În cea de-a doua jumătate a secolului XX — începutul secolului XXI, în Republica Moldova au fost create numeroase lucrări pianistice de diferite feluri. Pe parcursul acestei perioade în practica concertistică și pedagogică autohtonă au fost introduse lucrări de anumite categorii și genuri ale autorilor moldoveni.

Menționăm, că una din condițiile completării repertoriului cu un opus nou este tratarea artistică de care dă dovadă compozitorul în procesul de creație — valoarea artistică și conținutul lucrării sunt unicele criterii ale acestei selecții. Compozitorul poate obține o adevărată strălucire și amploare a creației sale doar atunci, când prin talent și măiestrie selectează mijloacele de expresie adecvate concepției lucrării și utilizează în întregime resursele instrumentului. În acest sens, de o importanță majoră pare de a fi corespondența dintre concepția artistică a lucrării și a mijloacelor de expresie muzicală, ce servesc pentru realizarea acestei concepții, precum și corelarea conținutului cu forma lucrării. Iată de ce, unitatea dintre aceste două elemente esențiale ale unui discurs muzical de natură artistică este proprie creațiilor ce au intrat în repertoriul didactic autohton.

Lucrările semnate de Oleg Negruța se regăsesc printre acestea, suscitând interesul profesorilor și interpreților prin arhitectonică bine proporționată, armonioasă, factură pianistică comodă, liniile melodice arcuite, expresivitate nedisimulată.

În acest context, amintim aici unele date biografice ale compozitorului, care pot clarifica anumite tendințe și trăsături ale creațiilor sale. În anul 1960, O. Negruța a absolvit Colegiul de muzică din Odesa, în clasa de vioară a lui Pavel Melamed. În primul an al clasei de compoziție, la Institutul de Arte *G. Musicescu* din Chișinău, a studiat cu Valerii Sârohvatov. După plecarea profesorului său din Moldova, compozitorul și-a continuat studiile în clasa lui Solomon Lobel, absolvind cu succes cursul său de compoziție în anul 1967. La acel timp, tânărul compozitor deținea în portofoliul său componistic un șir întreg de lucrări pentru pian și simfonice.

O. Negruța și-a început activitatea componistică în același an — 1967, debutând, totodată, și pe tărâmul pedagogic — pe parcursul a 40 de ani, până în prezent, el predă în clasa de improvizație, compoziție și discipline teoretice la Școala de Arte *A. Stârcea* din Chișinău, școală în care au fost aprobate, în toți acești ani, — în practica pedagogică și de concurs, — toate lucrările sale noi.

Din anul 1970 O. Negruța este membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, fiind un compozitor prolific, ce a scris nu doar numeroase lucrări cameral-instrumentale și vocale, dar și lucrări simfonice, corale, de estradă și jazz. El a compus diferite suite orchestrale, fantezii, o cantitate impresionantă de parafraze pentru diverse instrumente și orchestră simfonică.

O. Negruța este autor al peste 200 de cântece, romanțe, lucrări camerale și corale ce au intrat în repertoriul școlilor de muzică, colegii, licee și instituții superioare de învățământ muzical.

De asemenea, a compus 16 concerte pentru diverse instrumente cu orchestră, — manifestând preferință instrumentelor aerofone, compozitorul a scris și concerte pentru vioară, pian, violoncel, contrabas, marimba, pentru soprano de coloratură, acest gen cuprinzând în creața sa aproape întreaga paletă orchestrală. 9 din cele 16 concerte sunt predestinate instrumentelor aerofone — câte 3 pentru flaut, oboi și clarinet, 2 pentru corn, câte 1 concert pentru trompetă, trombon și fagot, — instrumente aflate printre preferatele compozitorului. Cele două concerte pentru clarinet sunt dedicate feciorului său¹, clarinetist, care a fost și primul interpret al acestora.

Chiar de la începutul activității sale, compozitorul a abordat genurile de estradă și jazz,³ creând pentru orchestra de jazz (*Suita* pentru tineret — 1968, *Balada* pentru saxofon-alto cu orchestră — 1982) și pentru orchestra de estradă simfonică (*Scherzo* — 1965, *Suita* pentru 4 tromboane — 1975, ciclul de *Parafraze* — 1966–1976). Mai târziu unele din aceste lucrări au fost utilizate de către compozitor și în compozițiile pentru pian (*Vals de concert*, *Impromptu*, *Ragtime* [1], *O plimbare* [2]).

La 18 decembrie 2012, în Sala mare a Filarmonicii din Odesa a avut loc seara de creație a compozitorului. Oleg Negruța a evoluat ca pianist, iar alături de el a fost orchestra de cameră a Filarmonicii condusă de Igor Șavruk. Compozitorul a pregătit pentru trombonistul Andrei Țukanov o sarcină deloc ușoară, încredințându-i interpretarea *Elegiei* pentru trombon și orchestră de coarde, dedicată tatălui său, care a cântat la trombon în orchestra Operei din Odesa pe parcursul a mulți ani. La concert au participat și nepoții compozitorului ce locuiesc în Odesa — Igor Znatokov (clarinet, saxofon) și Evgheni Zarubaev (flaut), laureați ai concursurilor internaționale.

Relativ recent, Oleg Negruța a participat la Concursul internațional al compozitorilor *Iurii Falik* (renumit compozitor, violoncelist, dirijor și pedagog rus), inițiat și organizat de Ansamblul de violonceliști din Sankt-Petersburg, condus de Olga Rudneva. Concursul a avut loc în mai-iunie 2012. Condițiile preselecției la acest concurs stipulau prezentarea unei lucrări în aranjament pentru 8 violoncele sau ansamblu de violoncele cu pian, timpul sunării fiind limitat la 7 minute. Au fost prezentate 73 de partituri semnate de 54 de participanți din Bielorusia, Belgia, Bulgaria, Germania, Spania, Letonia, Lituania, Republica Moldova, Rusia, Ucraina, Elveția ș.a.

Oleg Negruța a devenit laureat al acestui Concurs cu lucrarea sa *Romanță* (pentru 8 violoncele), lucrare ce reprezintă transcripția orchestrală a *Romanței* pentru pian (*Es-dur*), scrisă în anul 1980.

Domeniul artei pianistice reprezintă un adevărat laborator artistic pentru compozitor, în care, pe parcursul întregii sale vieți, și-a perfecționat metodele de abordare a melosului popular în muzica instrumentală. Creația sa pianistică denotă trăsături specifice marcate de un desen melodic pronunțat, bazat pe melosul folcloric, concepțiile de amploare orchestrală și tendința spre un stil concertistic de virtuozitate. Multe din lucrările sale abundă în melodii pline de dinamism, vivacitate, de ritmuri dansante răscolitoare. Aproximarea de intonațiile populare conferă muzicii sale prospețime, căldură și originalitate națională.

Secretul succesului muzicii lui O. Negruța rezidă în capacitatea specială de a comunica de la suflet la suflet, umplându-ne cu sentimente de bunătate și căldură. Muzica *Concertului pentru copii*

¹ O. Negruța a avut norocul să găsească susținerea necesară tumultoasei sale naturi artistice. Astfel, soția și fiica sa sunt profesoare de pian, iar fiul a devenit clarinetist. Practic, toate rudele sale desfășoară activități legate de muzică — sora sa ce locuiește la Moscova este muzicolog, iar fratele — violonist concertist la Paris.

(1998), dedicat nepoatei sale Iulia, este deosebit de pitorească, emoțională, de o plasticitate ritmică deosebită. Incluzerea în creațiile sale a unor melodii populare tradiționale este tratată de autor ca o metodă de popularizare și familiarizare, sub o formă accesibilă, a copiilor cu folclorul muzical moldovenesc.

Astfel, în calitate de temă secundară a primei părți a *Concertului pentru copii* apare melodia *Vine, vine primăvara* [3]. Alegerea acestei melodii pline de vitalitate și căldură i-a permis autorului să-și exprime elanul tineresc optimist.

Piesele pentru pian ale lui O. Negruța sunt axate pe teme expresive, plastice, ce se memorează cu ușurință, având trăsături naționale și genuistice specifice. Ele se disting prin finețea transpunerii coloritului național moldovenesc. Muzica unor opusuri semnate de compozitor poate fi prezentată în interpretare vocală (sau ansamblu vocal) cu acompaniament. În multe lucrări pianistice predomină indicații ale autorului precum: *Andante cantabile*, *Cantabile molto*, *Andante espressivo*, *Dolce*.

În general, pentru moștenirea pianistică a lui O. Negruța sunt caracteristice exprimarea caldă, nedisimulată, coloritul național pregnant, tendința spre utilizarea unei facturi armonic-acordice dense, a unor armonii complexe și a dezvoltării melodice a discursului muzical. Prima culegere autohtonă (apărută în redacția pedagogică și interpretativă a L. Vaverco, în anul 1979), include câteva lucrări ale compozitorului, printre care *Improvizație* și *Scherzo*, ce au devenit repede foarte populare în practica pianistică republicană, ce cuprinde toate verigile sistemului învățământului muzical (școli, licee și colegii de muzică, instituții superioare de muzică).

În toate lucrările pianistice ale lui O. Negruța se resimte cunoașterea profundă a acestui instrument muzical. De regulă, compozitorul propune interpretului sarcini artistice și tehnice destul de complicate. Astfel, în piesele de virtuositate de concert *Scherzo* și *Improvizație în e-moll (Impromptu nr.1)* au fost utilizate diverse tipuri ale tehnicii pianistice, factură densă, desene ritmice complexe. Compartimentele extreme mai rapide, ce amintesc de o sărbătoare, contrastează în mod pregnant cu tematica plastică a celui de-al doilea compartiment, scris în stilul unei hore moldovenești.

Exemplul nr. 1. O. Negruța. *Scherzo* în *D-dur*



Deși melodiile acestor piese sunt de natură violonistică, totuși, linia lor melodică se înscrie în mod organic în sonoritatea pianistică datorită preferinței pentru o factură comodă și cunoașterea subtilă a particularităților instrumentelor cu coarde.

O. Negruța a scris cea mai mare parte a lucrărilor sale instrumentale la comanda profesorilor școlilor de muzică pentru copii, a liceelor și a Cabinetului metodic al Ministerului Culturii al

Republicii Moldova (anii 70–90 ai secolului XX), în care secția de pian era condusă de Irina Stolear. Pe parcursul întregii sale activități, compozitorul a adus o contribuție importantă în formarea repertoriului pianistic didactic și concertistic autohton pentru copii și tineret. Putem aminti aici *Suita pentru copii* scrisă în 1977. Unele piese din acest ciclu au fost publicate în anul 1987 în creștomația pentru pian redactată de L. Reaboșapca și G. Teseoglu (*Glumă în poiană, Vioara mea, Rondo*) [4] și în 2006, în culegerea *Răsai, soare!*, îngrijită de I. Stolear (*Noaptea în codru, Ploița de toamnă, Ceasul*) [5].

Printre lucrările editate în secolul trecut, una din cele mai interesante este *Fuga în e-moll*, fiind inclusă în 1980 în culegerea *Piese pentru pian ale compozitorilor Moldovei*, în redacția lui A. Miroșnicov [6]. Predilecția compozitorului pentru polifonie a fost moștenită de la primul său pedagog de compoziție — V. Sârohvatov, care a semnat ciclul pentru pian *Partita în b-moll în 7 părți*, dedicat lui S. Richter [7]. De asemenea, O. Negruța a mai compus câteva cicluri de lucrări polifonice, încă nepublicate: *Preludiul și fuga în h-moll, Suita polifonică în trei părți (Preludiu. Passacaglia și Fuga)* ș.a.

Majoritatea lucrărilor originale ale compozitorului conțin dificultăți tehnice și artistice destul de importante. Multe dintre acestea sunt adresate studenților colegiilor, liceelor de muzică și Conservatorului (astăzi Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice). Unele dintre lucrările sale pot fi auzite în programele de concert sau la concursurile republicane (*Hora de concert, Romanța, Impromptu* ș.a.). Aprobarea lor concertistică are loc de cele mai dese ori în cadrul examenelor la școlile de muzică, la concursurile pentru copii și tineret, la prezentările noilor culegeri pentru pian ale compozitorilor Republicii Moldova. Astfel, în anul 2009 la Colegiul de muzică „Șt. Neaga” a avut loc prezentarea culegerii lui O. Negruța *Dispoziție de primăvară* (în redacția lui I. Stolear [8], iar în anul 2011 — a pieselor din culegerea pentru pian *Din vremuri de demult* (îngrijită de I. Stolear și L. Neaga [9]). Aceste evenimente nu puteau avea loc fără sprijinul profesorilor și al elevilor acestei instituții.

Oleg Negruța este unul din cei mai receptivi compozitori din republică. La solicitarea cunoscutului duet pianistic A. Lăpășcu și Iu. Mahovici el a efectuat transcrieri pentru ansamblul de pian, printre care și *Hora staccato* de G. Dinicu [10]. De asemenea, compozitorul a transpus pentru ansamblu de pian și numeroase compoziții proprii.

Hora de concert există în două versiuni instrumentale: pentru pian solo și duet de pian, constituind un fragment din *Variațiunile* (variațiunea a patra), create încă în anii 70 ai secolului trecut. Ca lucrare solistică, *Hora* a fost nominalizată ca piesă obligatorie la Concursul *E. Coca* în anul 2003, la categoria „C” [11].

Există variante pentru pian solo și duet pianistic ale piesei *Ragtime*, scrisă în original pentru orchestra de jazz cu care compozitorul a colaborat pe parcursul a 20 de ani. *Improvizația în e-moll (Impromptu nr.1)* pentru pian a fost și ea transcrisă pentru țambal, cu titlul de *Capriciu. Impromptu nr.2 în G-dur* și *Vocaliza* pot fi regăsite în minunatele transcripții pentru violoncel și orchestră.

Unele lucrări pentru pian ale autorului au apărut mult mai târziu decât versiunile lor orchestrale. Spre exemplu, fragmentul din *Concertul pentru trompetă și orchestră (Nocturnă)* a fost compus în 1990, iar transcripția sa pentru pian a apărut abia în 2005 [12]. Ciclul pentru pian *Cântece fără cuvinte* (2009) a fost creat în baza unor lucrări cameral-vocale și instrumentale compuse mai devreme. Astfel, primul *Cântec fără cuvinte* (din volumul 1) are tangențe tematice cu cântecul *Unde să te găsească*, iar cel de-al doilea *Cântec* — cu cântecul *Tu ai fost, dragoste*; cântecul cu numărul 10 — cu *Fantezia* pentru flaut și orchestră.

Lucrările pentru pian ale compozitorului se bucură de o mare popularitate în practica pianistică republicană și datorită faptului că autorul scrie o muzică originală, bazată pe intonații, ritmuri și moduri caracteristice muzicii naționale, adresată nu doar copiilor, tinerilor ci și muzicienilor maturi. Toate lucrările sale denotă limpezimea frazării, precizia articulării, contururile tematice elastice, hașurile fine, avânturile strălucite în culminații și contrastele dinamice expresive care se întâlnesc și în interpretarea lăutărească.

Multe din lucrările pentru pian ale lui O. Negruța cuceresc prin sinceritatea exprimării, bogăția melodică, căldura sufletească și optimismul debordant. De regulă, autorul nu apelează la citate ale unor melodii folclorice, ci încearcă să „reconstituie” o melodie populară, după trăsăturile și formele ei esențiale. Așa sunt, spre exemplu, cele două *Romanțe* ale sale (1980, 1996), *Vocaliza*, *Momentul muzical* (dedicat fiicei sale Irina), cât și numeroasele *Hore*, *Scherzo*, *Preludii*, *Balade* ș.a.

Reieșind din cele expuse mai sus, remarcăm unele trăsături specifice stilului componistic al lui Oleg Negruța, cât și principalele tendințe proprii lucrărilor sale pentru pian:

- Melodicitatea: cantilena splendidă, de respirație largă, melodii supte, limpezimea frazării, diversitatea tematică;
- Axarea pe folclorul național: transpunerea, prelucrarea și citarea unor melodii de dansuri și cântece cunoscute, utilizarea sistemelor sonore și ritmice populare, frecvența utilizării ornamentelor (mordentelor, trioletelor ș.a.);
- Caracterul improvizatoric: axarea pe stilul lăutăresc, imitațiile cântecului păsărilor sau a unor instrumente muzicale;
- Tangențele cu muzica de jazz: utilizarea unor armonii moderne specifice acestei muzici, a disonanțelor, a intonațiilor și a ritmicii proprii acestuia — *blues*, *ragtime* (sincope, poliritmie);
- Tangențele cu genul de rapsodie: tendința spre expunerea liberă a materialului muzical; utilizarea frecventă a genurilor de fantezie, parafrază, variațiuni, axarea pe principiile dezvoltării melodice variantice;
- Caracterul polifonic: polifonia imitativă, heterofonia ș.a.;
- Pe plan factual, — melodii expuse în dublări de terță, sextă, octavă, abundența *arpeggiato* și preferința pentru structuri acordice;
- Laconismul, caracterul grațios, integritatea formei, preferința pentru formele tripartite (deseori utilizează reprizele în oglindă, cu dublarea temelor în octavă);
- Optimismul debordant: culminații strălucite, caracterul dinamic, dezvoltarea fulminantă, ardoarea și însuflețirea lucrărilor de dans și scherzo.

În încheierea acestui articol am dori să punctăm câteva concluzii.

1. Aspectul plastic, caracterul materialului tematic intonațional, detaliile ritmice, de factură în lucrările publicate ale lui O. Negruța reflectă trăsăturile individualității artistice ale compozitorului.
2. Toate lucrările amintite mai sus, s-ar raporta mai mult la interpreți deja formați, capabili să pătrundă în concepția autorului și să „aducă la viață” imaginile artistice ale muzicii compozitorului.
3. Pentru a interpreta cât mai veridic lucrările lui O. Negruța e bine ca muzicianul să posede o bună tehnică pianistică, dar și o bogată educație și cultură muzicală.

Compozitorul pune în fața interpretului sarcini destul de complexe:

- Îmbinarea caracterului improvizatoric cu precizia organizării ritmice,

- posedarea unei măiestrii în interpretarea cantilenei,
 - utilizarea largă a întregului spectru de procedee pianistice de factura – tehnica „mășcată”, notele duble, arpeggiato ș.a.,
- ce necesită prezența unei experiențe profesionale serioase a interpretului.

Referințe bibliografice

1. *Crestomația repertoriului pedagogic pentru două pian* (din operele compozitorilor moldoveni). Alcăt. G. Teseoglu. Chișinău: Lumina, 1992.
2. *Piese de jazz pentru pian*. Alcăt. V. Bitkin. Chișinău: Literatura Artistică, 1986.
3. *Piese pentru pian*. Alcăt. și ed. îngr. L. Vaverco; red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura Artistică, 1979.
4. *Crestomație pentru pian: (clasele I-IV ale șc. de muzică)*. Ed. îngr. de L. Reaboșapca și G. Teseoglu; red. Z. Tkaci. Chișinău: Lumina, 1987.
5. *Răσαι, soare!*: album pentru elevii din școlile și studiourile de muzică: cl.I-IV. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2006.
6. *Пьесы композиторов Молдавии для фортепиано*. Ред.-сост. А. Мирошников. Москва: Музыка, 1980.
7. SÎROHVATOV, V. *Creații polifonice: pentru pian*. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2010. ISBN 979-0-3480-0074-9.
8. NEGRUȚA, O. *Dispoziție de primăvară: piese pentru pian*. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2009. ISBN 978-9975-51-035-6.
9. *Din vremuri străvechi*. Sel. și îngr. I. Stolear și L. Neaga. Chișinău: Pontos, 2011. ISBN 978-9975-51-236-7.
10. *Opere alese*. Vol. 3. J. Brahms, S. Rahmaninov, G. Dinicu, F. Poulenc. Transcriere pentru două pian de A. Lăpăcuș, Iu. Mahovici, O. Negruța. Chișinău: Epigraf, 2003.
11. *Fantezie*: album de piese și ansambluri pentru pian. Sel. și îngr. L. Neaga. Chișinău: Pontos, 2012. ISBN 978-9975-51-403-3.
12. *Transcrieri pentru pian*. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2009. ISBN 978-9975-51-074-5.

VII. Muzică corală

SALVE REGINA DE V. CIOLAC — UN EXEMPLU CONTEMPORAN DE ANTIFON MARIANIC

SALVE REGINA BY V. CIOLAC — A CONTEMPORARY EXAMPLE OF THE MARIAN ANTIPHON

ECATERINA GÎRBU,

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

Articolul se axează pe conturarea aspectului istoric al ciclului antifoanelor marianice din cultul catolic ce se interpretău conform celor patru anotimpuri ale anului liturgic și includeau cinci evenimente importante ale vieții Preasfintei Născătoare de Dumnezeu. Unul din antifoanele cele mai frecvent abordate în creația componistică universală devine "Salve Regina". Un exemplu contemporan de antifon marianic constituie lucrarea "Salve Regina" semnată de Vladimir Ciolac, piesă analizată în prezentul articol, pornind de la conceptul model-gen, urmând evidențierea tratării novatorii a limbajului muzical, genului și formei ca elemente ce se supun unor transformări, o constantă reprezentând textul în limba latină și axarea pe principiul „varietas” ca unul din reperele compoziționale principale.

Cuvinte-cheie: antifon, text, arhitectonică, eveniment, mister, ritm punctat, rugăciune

The article focuses on outlining the historical aspect of the cycle of Marian antiphons from the Catholic cult that are interpreted in accordance with the four liturgical seasons and include five important events of the life of the Blessed Mother of God. One of the antiphons which is most commonly treated in universal composition creativity becomes "Salve Regina". A contemporary example of the Marian antiphon is the work "Salve Regina" signed by Vladimir Ciolac will be fully analyzed in the article, from the point of the genre-model concept; the treatment highlights the innovations of the musical language, genre, form as elements that are subjects to some changes, a constant representing the Latin text and focuses on the "varietas" principle as one of the main landmarks of composition.

Keywords: Marian antiphon, text, architectonics, event, mystery, dotted rhythm, prayer

Apariția ciclului antifoanelor marianice în cultul catolic a fost determinată în primul rând de dorința accentuării tematicii Nașterii Domnului, de interesul deosebit pe care-l prezintă chipul Fecioarei Maria și de evidențierea rolului Ei în lucrarea de salvare a omenirii. Formarea ciclului antifoanelor marianice s-a desfășurat conform regulilor canonice ale anului liturgic, având tangențe tematice și imagistice cu rugăciunea *Ave Maria*. În acest sens, pare să fie plauzibilă presupunerea conform căreia întreg ciclul a fost alcătuit după modelul acestei rugăciuni, întrucât, de regulă, creația canonică întotdeauna urmează un anumit model. *Ave Maria* devine temă de bază pe care se axează antifoanele, ce reprezintă, la rândul lor, niște ”variațiuni” axate pe aceasta. Fenomenul asemănărilor melodice din cadrul acestora reflectă conștiința religioasă a credincioșilor, arătând relația indisolubilă dintre parte și întreg, creând un Univers în unitatea de macro- și microniveluri.

Interpretarea celor 4 antifoane consacrate Fecioarei Maria se asociază cu 4 timpuri ale anului liturgic:

- *Alma redemptoris mater* — de la Advent până la sfârșitul perioadei Crăciunului, inclusiv sărbătoarea Purificării Preasfintei Fecioare (*Purificatio* — 2 februarie);

- *Ave Regina caelorum* — în intervalul de timp de la sărbătoarea *Purificatio* până în Joia Mare;

- *Regina caeli laetare* — de la Paști până la Sfânta Treime;

- *Salve Regina* — de la Sfânta Treime până la Advent [1, p. 73].

După cum anul liturgic se începe cu prima duminică a Adventului și corespunde unui anumit timp al anului, între textele antifoanelor, la fel ca și în misterele Sf. Rozariu, se reliefează anumite paralele. Fiecare antifon conturează un cerc din Sf. Rozariu și permite să meditezi asupra unuia din mistere (mai detaliat vezi articolul recent al autorului: [2]). Ciclul antifoanelor marianice se deschide cu antifonul de Crăciun — *Alma redemptoris mater* (*O, Sfântă Maică a Răscumpărătorului*) — ce propune Misterele de bucurie (pentru luni și sâmbătă). Ele includ cinci evenimente importante din viața Preasfintei Născătoare de Dumnezeu.

În primul mister se vorbește despre faptul cum arhanghelul Gavriil a vestit Sfintei Fecioare Maria, că ea va zămisli de la Duhul Sfânt și va naște pe Domnul nostru Iisus Hristos. Al doilea mister este denumit *Vizita Mariei la Elisabeta*. După vestirea arhanghelului Gavriil, Sfânta Fecioară Maria s-a dus la verișoara sa Elisabeta și a rămas trei luni la ea. Al treilea mister se intitulază *Nașterea lui Iisus*. Aici se relatează evenimentul Nașterii Domnului Iisus Hristos, la Betleem, într-un grajd sărac. Al patrulea mister este legat de evenimentul aducerii Pruncului Sfânt în Templu — la patruzeci de zile după nașterea Sa, Preasfânta Fecioară Maria, împreună cu Sfântul Iosif l-au dus pe Iisus în Templu și l-au oferit lui Dumnezeu. Al cincilea mister *Regăsirea lui Iisus în Templu* are drept subiect pierderea lui Iisus de către Fecioara Maria și Sfântul Iosif, pe când avea vârsta de doisprezece ani. Căutându-l timp de trei zile, l-au găsit la Ierusalim în Templu, șezând în mijlocul învățătorilor, pe care îi asculta și-i întreba.

Un exemplu ce se înscrie în paradigma muzicii religioase consacrate tematicii mariologice este și opusul *Salve Regina* de V.Ciolac. Creația dată a fost compusă în anul 2007 și este scrisă pentru cor, soliști și orchestră. Compozitorul face un gest remarcabil, consacrand partitura memoriei maicii sale Maria, dovedind prin acest fapt stima și dragostea față de cea care i-a dăruit viață.

Orchestra include instrumentele de suflat — flaut, oboi, fagot, corni (in F), trompete (in B), grupul de percuție (timpane, campane, vibrafon) și, de asemenea, grupul instrumentelor cu coarde. *Salve Regina* debutează cu o introducere instrumentală de 27 măsuri în tempoul *Adagio*, în care

flautul expune o melodie plină de tandrețe, iar registrul acut oferă o nuanță de sensibilitate și puritate. În structura liniei melodice se remarcă predominarea formulei ritmice de pătrime cu punct și optime, care va deveni unul din elementele caracteristice ale întregii lucrări; fiind amplasat în diverse discursuri, contribuind la descoperirea paradigmei semantice a compoziției. Astfel, această formulă ritmică are funcția unui leitmotiv ce va participa în mare măsură la constituirea și consolidarea materialului sonor. Deși pe parcursul compartimentului introductiv se produce schimbarea frecvență a măsurii (1/4, 4/4, 5/4, 1/4, 4/4, 5/4, 4/4, 4/2, 4/4, 4/2) — la început, printr-o alternare simetrică, iar mai apoi prin menținerea metrului de 2/4 pe parcursul a 12 măsuri și al celui de 4/4 în 4 măsuri), acest fapt nu atenuează importanța formulei ritmice principale, dar oferă o nuanță de instabilitate și neclaritate, care contribuie la dramatizarea desfășurării evenimentelor ce vor urma.

Arhitectonica introducerii conturează următoarea structură: *a* (3 m.+3 m.) + *b* (2 m.+2 m.+2 m.) + *c* (3 m.+3 m.+3 m.+2 m.). Dacă în cadrul enunțului *b* formula ritmică se conturează treptat, atunci în *c* deja este bine reliefată și se impune ca un element semantic important, ce concentrează în sine un potențial informațional-semantic impunător. În același timp, structurarea discursului sonor presupune deja existența textului, care va apărea ceva mai târziu. Fundalul pe care se desfășoară melodia este străveziu, în special la început, unde se evidențiază vibrafonul ce mărește sensibilitatea sonoră, după care se include grupul instrumentelor cu coarde, contribuind la crearea unei atmosfere extrem de senine.

Urmează un compartiment (cifra 1), care poate fi marcat cu litera **A** (pe parcurs toate părțile vor fi însemnate cu litere pentru a contura arhitectonica întregii lucrări). Tempoul *Larghetto* continuă atmosfera senină din introducere, intrarea sopranelor solo se realizează cu versurile inițiale *Salve Regina*, evidențind deja o latură nouă zugrăvită de text, și anume, bucuria și admirația. Este necesar de a menționa faptul că autorul recurge la aceeași metodă de extindere a textului care este utilizată frecvent de compozitori ca un mijloc de modelare a formei, astfel și în rugăciunea *Ave Maria* repetarea versurilor constituie un mijloc de extindere a compoziției muzicale. Grație acestui fapt, autorul are posibilitatea de a evidenția anumite cuvinte sau versuri ce vor spori intensitatea desfășurării imaginii lucrării. Propunem textul cu repetări:

Salve Regina, Salve, Salve,
Salve Regina, Salve, Salve, misericordiae,
Vita, dulcedo, et spes nostra, salve, salve,
Vita, dulcedo, et spes nostra, salve, salve, salve, salve, salve, salve,
Ad te clamamus, ad te clamamus exsules, filii Hevae,
Ad te clamamus, ad te clamamus exsules, filii Hevae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.
Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.
Eia ergo, Advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte, converte.
Et Jesum, Et Jesum, benedictum, benedictum, benedictum
fructum ventris, fructum ventris, fructum ventris tui,
fructum ventris, fructum ventris tui, ventris tui, ventris tui.
Nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens,
O pia,
O dulcis Virgo, O dulcis Virgo Maria, Maria, Maria, Maria, Maria, Maria [3].

Repetarea versurilor contribuie la conturarea unei structuri axate pe formule scurte ce sunt dictate de textul înscris în compartiment. Evidențierea versului *Salve* se realizează nu doar prin repetarea frecvență a acestuia, dar și grație formulei ritmice de pătrime cu punct și optime, ce oferă

acestui motiv un caracter maiestuos, accentuând principala idee de proslăvire a Maicii Domnului. Expunerea discursului muzical pe nuanța *p* și creșterea treptată a intensității sonore conduce spre un *f* final, semnalând culminația locală a acestui compartiment. Urmează o încheiere instrumentală (cifra 2) la *ff*, după care intensitatea revine la *p*, creând efectul de stingere treptată. Astfel, arhitectonica părții **A** (care conține textul poetic) reliefează o structură alcătuită din enunțurile *d* (2 m.+2 m.) + *e* (2 m.+2 m.+2 m.), urmate de o cadență instrumentală impunătoare, la *ff* (2 m.+2 m.+2 m.).

Linia melodică expusă de soprano solo în segmentul *d* (cifra 1) se axează preponderent pe două centre *re* și pe cvinta acestora, sunetul *la*, creând o aluzie la tonalitatea cu centrul *re*. Însă această impresie este iluzorie, deoarece în fragmentul *e* „stabilitatea” dispăre odată cu cromatizarea liniei melodice, în care sunetul *re* cu greu se mai menține în calitate de centru. În urma desfășurării intense a liniei vocale cromatizate, în cadrul enunțului se atinge cea mai înaltă notă din întregul compartiment — *sol*², ce constituie, de fapt, culminația locală. Fundalul orchestral (în special, corzile) ce susține partida vocală se remarcă prin stabilitate ritmică, fiind axată pe o mișcare în pătrimi (doar la viole sunt doimi), creând impresia unui strat *ostinato*. Totodată, plasarea terțelor la viorile I accentuează mersul echilibrat al acompaniamentului din cadrul fundalului. Spre sfârșitul segmentului *e* apar săriturile la interval de octavă descendentă la *f* ce contribuie la amplificarea punctului culminant local. Instrumentele de suflat, care de asemenea fac parte din grupul de susținere a liniei vocale, se implică doar la începutul enunțului *e* și conturează o mișcare treptată în ascensiune. Astfel, se evidențiază o scară cromatică ce sună la oboi și flaut și care continuă cu săriturile de octavă, susținând linia melodică interpretată de solist, contribuind, totodată, la amplificarea tensiunii și atingerea punctului culminant în ultima măsură a părții *e*. Cadența *f* îndeplinește funcția de încheiere a unui compartiment format din două enunțuri — *d* și *e* ce diferă după dimensiuni și care se axează pe proslăvirea Reginei Cerului și a Pământului — Maicii lui Dumnezeu, numită și Maică a Milei. În acest context, nuanța *f* confirmă semantica în cauză — având și efectul unui ecou și servind, în același timp, drept punte de trecere spre următorul compartiment (cifra 3).

Partida solistică a sopranei continuă linia melodică cu versurile care relevă sentimentele de profund respect, dragoste, sensibilitate — *Vita, dulcedo, et spes nostra, salve, salve* (*Viața, mângâierea și speranța noastră, bucură-te, bucură-te*), reprezentând în acest sens o continuitate a tabloului zugrăvit în partea precedentă. Inițierea discursului muzical are loc după modelul compartimentului precedent — plasarea nuanței *p* ne readuce starea de interiorizare, amintindu-ne că lucrarea este o rugăciune pornită din suflet. Amplificarea intensității până la *f* se realizează doar pe cuvintele *Salve* pentru a evidenția măreția chipului Maicii Domnului. Partea dată poate fi marcată cu litera **B**, arhitectonica ei conturează o structură care de asemenea este dictată de organizarea textului: *g* (2 m.+2 m.) + *g*₁ (2 m.+2 m.+2 m.+2 m.). Prelungirea segmentului *g*₁ cu 4 măsuri constituie o necesitate, deoarece acestea îndeplinesc funcția de cadență a întregului compartiment, reprezentând, în același timp, și punctul culminant, ce se evidențiază grație sunetului *si*² și dinamicii de *ff*. Toată cadența se menține doar pe versurile *Salve* ce sunt plasate pe formula ritmică deja cunoscută, pătrimea cu punct și optimea care aici se reliefează și mai mult. Diferențierea celor două enunțuri *g* și *g*₁ nu este semnificativă. Prima măsură este identică, iar spre sfârșitul celei de-a doua se produce o schimbare ce ține de mișcarea liniei melodice care, comparativ cu varianta inițială, este direcționată treptat în sus pentru amplificarea tensiunii din cadență. De asemenea, revenirea frecventă a liniei melodice la

sunetul *si* evidențiază acest sunet în calitate de centru tonal, iar apariția lui *fa#* și *do#* mărește senzația tonalității cu centrul *h*.

Fundalul orchestral continuă aceeași mișcare monoritmă de pătrimi în *ostinato*, lansată în compartimentul precedent, însă, în raport cu **A**, unde sunt plasate doar terțe, aici intervalele sunt mai variate: sexta, terța, cvarta, cvinta, iar această succesiune intervalică ascunde formula *ostinato* de la viorile II. În același timp, linia vocii superioare a viorilor I formează intervalul de octavă cu viorile II, evidențind în registrul acut formula *ostinato*. Rolul instrumentelor de suflat în enunțul *g* este nesemnificativ, deoarece dublează conturul liniei expuse de coarde. Însă, spre sfârșitul enunțului *g₁*, în special în cadență, acestea, alături de violoncel și contrabas, cântă linia melodică care a sunat anterior la soprano, formând efectul unui ecou ce contribuie la amplificarea punctului culminant local al compartimentului analizat.

În partea ce urmează (cifrele 4, 5), care poate fi marcată cu litera **C**, pentru prima dată își face apariția corul, expunând versurile: *Ad te clamamus, ad te clamamus exsules, filii Hevae* (*Către tine strigăm surghiuniții fii ai Evei*). Dacă până acum rugăciunea avea un caracter preponderent interiorizat, aici cererea și umilința se amplifică, prefăcându-se într-un strigăt al celor ce au nevoie de ajutor, o rugăciune comună a credincioșilor, iar acest fapt se datorează noii sonorități vocal-corale. Bașii intonează un ison pe intervalul de cvartă *mi-la*, care la sfârșitul fiecărei măsuri se răstoarnă în cvinta *la-mi*, evidențind prin aceasta sfârșitul versului, păstrând, totodată, conturul ritmic al liniei melodice expusă de soprano, alt și tenor. Prin abordarea isonului, ce provine din vechea cântare bizantină, în această lucrare compozitorul își dovedește atașamentul față de tradițiile muzicii bisericești. Pe acest fundal de ison se expune melodia în care este păstrat desenul ritmic punctat la toate vocile, însă, în versiune diminuată (optime cu punct și șaisprezecime), în comparație cu părțile precedente unde predomina pătrimea cu punct și optimea. Anume acest desen ritmic îi oferă întregului compartiment un caracter maiestos, ce amintește de semantica tablourilor precedente.

Arhitectonica conturează o formă ce reiese din structura textului: h (2 m.+2 m.)+ h_1 (2 m.+2 m.) + i (2 m.+2 m.) + i_1 (2 m.+2 m.). În comparație cu părțile **A** și **B**, unde enunțurile melodice sunt asimetrice, aici organizarea discursului sonor se evidențiază prin structurare simetrică, iar caracterul derivat al materialului muzical poate fi bine deslușit grație formulelor melodice înrudite. În cazul dat h și h_1 alcătuiesc o secțiune, iar i și i_1 – alta. Fundalul orchestral, în special timpanele, care până acum se includeau doar în momentele ce țineau de conturarea caracterului solemn (și anume când suna ritmul specific de pătrime cu punct și optime), acum dovedesc o prezență impunătoare. *Ostinato* ritmic în pătrimi, pe parcursul întregului compartiment, marchează o tensiune, prin accentele de pe primul timp. Instrumentele cu coarde susțin isonul expus la bași. Sunetele *la* și *mi* apar în diverse versiuni ritmice, iar revenirea trioletului din introducere aduce o imagine originală, un suflu nou ce contribuie la reliefașul tabloului semantic, și anume, la intensificarea alarmei lăuntrice a celor ce-și pun toată speranța în ajutorul Preasfintei Stăpâne. Acest fapt poate fi desprins nu doar din text, dar și din discursul sonor care se implică nemijlocit în făurirea imaginii propuse. Evidențierea în cadrul isonului a sunetului *la*, în special, plasarea lui la contrabași, îi oferă stabilitate, în ce privește conturarea tonalității *a*. Dacă e să ne referim la nuanțele dinamice, atunci putem sublinia faptul că se menține aceeași succesiune a nuanțelor de *p* (la începutul secțiilor) și *f* (la sfârșit). Finisarea compartimentului dat în nuanța de *ff*, după cum și atingerea sunetului b^2 — unul din cele mai acute, ne vorbește despre faptul că finalul reprezintă punctul culminant local al întregii părți.

În următoarea secțiune ce poate fi marcată cu litera **D** (cifra 6), soprano interpretează versurile *Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte, converte* (Așadar, mijlocitoarea noastră, întoarce spre noi ochii tăi cei milostivi). În plan semantic se evidențiază continuitatea imaginilor zugrăvite anterior și anume, strigătul celor care vor să fie miluiți, iar textul relevă tandrețea și frumusețea rugăciunii. Partida vocală este interpretată de soprano solo într-un registru acut (octava a doua) plasată pe nuanța de *f*. Acest fapt apare a fi destul de neobișnuit, deoarece până acum toate părțile începeau cu *p*, însă aici tensiunea se amplifică treptat pe parcursul părții, pentru a reda dorința și marea speranță a credincioșilor, de a fi auziți.

Structura acestei părți este modelată astfel: l (2 m.+2 m.) + m (2 m.+2 m.) + n (2 m.+2 m.), linia melodică conturează trei enunțuri vocale simetrice, însă diferite ca formule melodice, fiecare din ele reliefând o ascensiune treptată. Enunțul n îndeplinește funcția de cadență finală a părții, marcată și prin faptul că reprezintă punctul culminant al părții. Prezența sunetului acut b^2 care se menține pe parcursul unei note întregi, pe nuanța de *ff*, intensifică și mai mult tensiunea dramatică. Ca și în părțile precedente, predomină maiestuoza ritmului punctat (optimea cu punct și șaisprezecimea) deoarece nu este o rugăciune simplă, ci una care face parte din categoria de proslăvire a Maicii Domnului.

Fundalul orchestral de asemenea contribuie la desfășurarea imaginilor în cauză. În cadrul acestui compartiment se implică activ și grupul instrumentelor de suflat. Pe lângă trioletele apărute anterior revine și ritmul punctat. Repetarea formulelor ritmice dovedește predominarea elementului *ostinato* ce amplifică și mai mult tensiunea, fiind situată în spațiul liniei melodice. Totodată, sublinierea cvintei *sol – re*, iar mai târziu *sol-bemol – re* creează aluzia unui centru tonal ce se impune nu numai în cadrul fundalului orchestral, dar și în conturul liniei melodice. Timpanele accentuează timpul tare, grație procedurii dat reliefându-se silabele versurilor, ceea ce sporește gradul de tensiune, în timp ce cuvintele relevă o rugăciune aprinsă plină de sinceritate și speranță.

Urmează un compartiment (cifra 7), notat cu litera **E**, unde revine corul cu versurile *Et Jesum, Et Jesum, benedictum, benedictum, benedictum fructum ventris, fructum ventris, fructum ventris tui*, (*Arată-ni-l nouă pe Isus, binecuvântatul rod al trupului tău*). Dacă în partea precedentă se conturează tabloul unei rugăciuni de cerere și în același timp de proslăvire, atunci în perimetrul acestui compartiment se accentuează doar momentul de solemnitate, de mulțumire și recunoștință. Soprano și tenorii formează o pereche de voci care expun aceeași linie melodică, iar alțiștii și bașii — altă pereche, cu o partidă ce îndeplinește o funcție de susținere. Arhitectonica părții schițează următoarea structură: o (4 m.) + p (4 m.) + r (4 m.) + s (4 m.), divizarea în enunțuri simetrice pare a fi doar aparentă deoarece în cadrul fiecărui enunț se evidențiază o schiță internă alcătuită din formule melodice asimetrice. Ele sunt reliefate de pauzele de optimi ce permanent formează structuri disimetrice cu prevalarea anacruzei — consecință a structurii versurilor. Secțiunea o începe cu nuanța de *p*, însă predominarea formulei ritmice principale — pătrimea cu punct și optimea — evidențiază caracterul emoționant al rugăciunii. În secțiunile p și r structurarea internă este dictată de anacruză, acest fapt contribuind la accentuarea imaginilor solemne ale lucrării. Secțiunea s îndeplinește două funcții: anume aici se atinge punctul culminant al întregului compartiment (deoarece tensiunea se desfășoară în ascensiune), fapt confirmat și de nuanța dinamică de *fff*, alături de expunerea celui mai acut sunet din **E** — *as*, ce se menține pe parcursul a 4 măsuri. A doua funcție este cea a unei cadențe de încheiere a părții. Linia melodică conturează o ascensiune treptată, fiind gradat cromatizată, ce denotă o instabilitate tonală.

Este necesar de a evidenția importanța fundalului orchestral în procesul de acumulare a tensiunii din cadrul părții. Pe lângă formulele ritmice ale trioletelor, optimei cu punct și șaisprezecime ce se mențin din părțile precedente, apare pauza de optime în sincopă, fapt ce aduce un suflu nou în semantica lucrării.

Compartimentul ce urmează este unul instrumental (cifra 8) și poate fi tratat ca o cadență de încheiere pentru partea E. Intensitatea dinamică crește la *fff*, într-o culminație în care este prezentă întreaga componentă a orchestrei (în afară de vibrafon și campane). Paleta imaginilor plastice ale acestui final se rezumă la același tablou magnific, care prevalează în majoritatea părților acestei lucrări. Predominarea și accentuarea intervalelor de octavă la instrumentele de suflat, a ritmului punctat, evidențiază caracterul impunător al materialului sonor. Ca formă, cadența instrumentală reprezintă o perioadă din 10 măsuri ce se departajează în două propoziții simetrice a câte 5 măsuri. Prima se axează pe ritmul punctat (optimea cu punct și șaisprezecime) și octave ce formează elementul de bază al *ostinatoului*, care contribuie la ascensiunea tensiunii din finalul părții precedente. Cea de-a doua propoziție contrastează nu doar prin nuanțele dinamice, unde deja apare nuanța *p*, dar și prin materialul sonor ce se axează pe doimi. Caracterul muzicii devine mai calm, se reîntoarce pătrimea cu punct și optimea reprezentând leitritmul lucrării — apariția acestuia înlătură starea de tensiune, iar remarca *poco ritenuto* oferă o stare de liniște.

O continuitate în sensul menținerii caracterului domol al muzicii dovedește și compartimentul F ce urmează (cifra 9), care începe la *pp*, *meno mosso*. Partida vocală este interpretată de soprano solo ce expune versurile *Nobis post hoc exsilium ostende. O clemens, O pia, (Arată-ni-l nouă, o, milostivă, o, blândă.)*: alături de cerere, putem vorbi aici și de starea de umilință, sinceritate și sensibilitate de care este pătruns omul ce se roagă. Arhitectonica conturează o perioadă alcătuită din trei enunțuri simetrice scurte: *j* (3 m.) + *t* (3 m.) + *u* (3 m.), cifra măsurilor coincide cu cea a compartimentului dat. Nu este întâmplătoare aici prezența numărului 3, ce simbolizează Sfânta Treime. Astfel, autorul evidențiază sensul ascuns al acestui compartiment — prin rugăciune, omul vorbește cu Dumnezeu, se adresează Lui după milă și ajutor.

În timp ce linia melodică reliefează în *j* o mișcare descendentă lentă fără salturi, în *t* apar săriturile de octavă ascendentă și descendentă pe nuanța de *mf*, care sunt percepute pe plan semantic ca un strigăt, o rugăciune plină de durere. Compartimentul rămâne, însă, oarecum nefinisat, prin mișcarea ascendentă din *u*. Apariția semnelor *fa#* și *do#* la cheie, cât și plasarea sunetelor *re*, *fa*, *la* pe rol de centre ale spațiului sonor conturat, creează impresia stabilirii tonalității *D-dur*, însă aceasta este doar o aluzie, având în vedere caracterul ascendent al discursului sonor din fundalul orchestral. Contrabașii execută isonul pe sunetul *la*, fiind susținuți de partida violoncelului, care, la rândul lor, diversifică pe plan ritmic acest ison. Amplificarea tensiunii se produce prin acumularea treptată a sunetelor la instrumentele cu coarde, astfel la sfârșitul părții crește intensitatea sonoră, fiind continuată și în următorul compartiment (cifra 10) ce poate fi notat cu litera G.

Caracterul monumental și solemn al muzicii transpare prin mai multe detalii, cum sunt tempoul *Andante Maestoso* și nuanța *ff*, prezența corului ș.a. Versurile *O dulcis Virgo Maria (O dulce Fecioară Marie)* reprezintă o laudă plină de bucurie și încântare adusă Fecioarei Maria. Arhitectonica părții se constituie de o perioadă nesimetrică de 15 măsuri, care se divizează în două propoziții simetrice a câte 6 măsuri și o cadență de 3 măsuri, astfel schița poate fi prezentată prin următoarea schemă: *x* (6 m.) + *z* (6 m.) + *v* (3 m.).

Compartimentul menționat reprezintă finalul și, totodată, culminația întregii lucrări, ce încununează această rugăciune frumoasă, pură, sinceră printr-un imn de laudă pentru Preasfânta

Maică a lui Iisus. Întreg discursul ce se desfășoară în mișcare acordică creează un tablou muzical maiestos, solemn. Elementele imnice se referă la remarcă de tempo, expunerea acordică a liniei melodice interpretată de cor și orchestră în componență integrală, la *tutti*, prevalarea duratelor de dimensiuni mari (doimi, note întregi), salturile la octavă în registrul acut ș.a. Pe plan tonal, aluzia tonală despre care am amintit în compartimentul precedent, aici apare mai accentuat, prin expunerea trisonului tonicii *D-dur* la toate vocile corului și a orchestrei, chiar la începutul finalului. Oferind stabilitate și lumină întregului discurs sonor al compartimentului final, tonalitatea *D-dur* se conturează tot mai pregnant, prin prezența terței și a cvintei tonicii pe parcursul dezvoltării liniei melodice și expunerea trisonului *D-dur* în calitate de acord de încheiere.

Astfel, forma antifonului *Salve Regina* este strofică și poate fi reprezentată prin următoarea schemă:

compartiment	Introducere	A	B	C	D	E	F	G
cifra		1-2	3	4-5	6	7-8	9	10
măsuri	23	16	12	16	12	16	9	15
schema	<i>a b c</i>	<i>d e f</i>	<i>g g₁</i>	<i>h h i i₁</i>	<i>l m n</i>	<i>o p r s +</i> cadența instr.	<i>j t u</i>	<i>x z v</i>
componența	instr.	vocal, instr.	vocal	vocal	vocal	vocal, instr.	vocal	vocal

Concluzionând asupra celor expuse mai sus, putem afirma că cele 4 antifoane consacrate Fecioarei Maria semnate de compozitorul V. Ciolac, au o semnificație aparte atât în creația sa, cât și în componistica autohtonă, relevând nu doar evenimentele din viața Maicii Domnului, ci și sentimentele de pioșenie și admirație pe care i-o poartă credincioșii, adresarea către Ea prin rugăciuni de laudă și mulțumire. Alegerea textului *Salve Regina* nu este deloc întâmplătoare, compozitorul dorind să glorifice tabloul Încoronării Preasfintei Fecioare Maria în cer, ca Regină a cerului și a pământului, acest eveniment constituind și punctul culminant al misterelor legate de Preasfânta Maică.

Principiul *varietas* amintit mai sus ca unul din particularitățile specifice pentru antifoanele marianice se manifestă în *Salve Regina* de V. Ciolac la toate nivelurile muzicale, începând cu organizarea materialului sonor, armonizare, abordarea modală (aluziile modale temporare) și finisând cu forma, care demonstrează o arhitectonică variată. Ca unul din elementele ce reprezintă o constantă în cadrul creației analizate, se afirmă leitritmul (pătrimea cu punct și optimea) ce predomină pe parcursul materialului sonor, oferind o diversitate de nuanțe în ceea ce privește caracterul muzical și totodată reliefând principala latură a lucrării — Proslăvirea Maicii Domnului.

Este necesar de a menționa faptul că în muzica bisericească pot fi urmărite tradițiile canonice legate de cele două biserici: ortodoxă și catolică, în ambele se formează cântări bisericești, genul și forma cărora reprezintă o constantă semantică și structurală. Funcția cântărilor din cadrul Serviciului Divin este strict reglementată și se execută în concordanță cu sensul desfășurării acestuia. La rândul său sinergia genului se transmite în textul canonic, obținând în interpretarea vocală o formă muzicală-textuală, legitățile căreia sunt strâns legate de organizarea și conținutul genului textului divin. Genurile cântărilor bisericești alcătuiesc un număr considerabil și sunt extrem de variate, în același timp fiind organizate într-un sistem, ele se încadrează în procesul serviciului divin. Fiecare din ele este legat cu anumite succesiuni, asocieri concrete, ce poartă o încărcătură emotivă și expresie textual-muzicală specială. Majoritatea genurilor muzicale bisericești fac parte din structuri generice mai complicate, cum sunt ciclurile organizate după principiul

Octoiului, totodată fiind încadrate în componența slujbelor ample precum Liturgia, Vecernia, Panahida ș.a. Fiecare din ele se supune legităților sale canonice coordonate de Tipic. Astfel, pe parcursul secolelor s-a produs selecționarea și structurarea ierarhiei genurilor cântărilor bisericești, în rezultatul cărora s-au cristalizat anumite forme cu o arhitectonica stabilă.

Reglementarea interpretării celor 4 antifoane marianice în concordanță cu cele 4 timpuri ale anului liturgic se afirmă pe parcursul unei perioade îndelungate, procesul evolutiv fiind marcat de anumite schimbări ce aduc treptat la debranșarea cântărilor bisericești de la cultul religios, transformându-le în creații artistice laice cu un conținut religios. Acest fapt iese în evidență preponderent începând cu Epoca Renascentistă. Motetele marianice din perioada în cauză reprezintă nu numai o nouă ramură a culturii polifonice, dar și o sferă specifică a hermeneuticii muzicale marianice. Multivocalitatea și complexele sonore derivate descoperite oferă noi posibilități pentru creionarea chipului Fecioarei Maria. Se produce modificarea procesului creativ, apare un nou tip de muzician — ”musicus poeticus”, adică artist ce creează pe baza normativelor canonice o lucrare absolut desăvârșită. El este liber să aleagă o cântare canonică a antifonului în calitate de *initium* pentru lucrarea polifonică și să realizeze o tratare compozițională liberă a acestuia.

Evoluția procesului de laicizare realizată pe parcursul secolelor anterioare conduce la faptul că în sec. XX varietatea tratării libere a tematicii religioase ce se produce prin prisma modificării genurilor-modele, formează un substrat considerabil al culturii muzicale universale. În acest sens, compozitorul V. Ciolac realizează o creație în care se mențin cele mai semnificative elemente ce țin de structurarea textului canonic și semantica imaginilor muzicale. În concluzie, putem remarca că lucrarea *Salve Regina* semnată de Vladimir Ciolac reprezintă o abordare contemporană a antifonului marianic, în care autorul păstrează integral textul în limba latină și genul vocal-instrumental. Axarea pe principiul *varietas* ca unul din reperele compoziționale principale, demonstrează menținerea unui element al genului-model. Totuși, elementele limbajului muzical se încadrează în spațiul muzicii contemporane.

Referințe bibliografice

1. КЮРЕГЯН, Т., МОСКВА, Ю., ХОЛОПОВ, Ю. *Григорианский хорал*: учеб. пособие. Москва: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2008.
2. GÎRBU, E. Repere imnografice și liturgice ale antifoanelor marianice: *Salve regina* de V. Ciolac ca model de reflectare modernă a surselor tradiționale. În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*: materialele conf. intern., 11–12 dec. 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2014, pp. 251–256.
3. ЛЕБЕДЕВ, С., ПОСПЕЛОВА, Р. *Musica latina*: латинские тексты в музыке и музыкальной науке. Санкт-Петербург: Композитор, 2000.

MADRIGALUL LUMINEZE STELELE DE GHEORGHE MUSTEA: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI ASPECTE DE INTERPRETARE CORALĂ

THE MADRIGAL *LET THE STARS SHINE* BY GHEORGHE MUSTEA:
COMPOSITIONAL PARTICULARITIES AND ASPECTS OF CHOIR INTERPRETATION

TATIANA DANIȚĂ,

profesor (grad didactic superior), doctor în studiul artelor,
Colegiul de Muzică „Ștefan Neaga”

În acest articol se analizează unul din cele mai valoroase opusuri din palmaresul muzicii corale semnate de compozitorul Gheorghe Mustea — madrigalul „Lumineze stelele”. Autoarea prezintă o clasificare a muzicii corale a compozitorului, conform tipurilor de coruri, după care recurge la analiza madrigalului nominalizat. În articol sunt examinate particularitățile compoziționale și aspectele de interpretare ale madrigalului, dramaturgia și mijloacele de

expresie utilizate de compozitor. Materialul articolului este util pentru conducătorii de cor care abordează repertoriul național în practica interpretativă de zi cu zi.

Cuvinte-cheie: compozitori, muzică corală, creații pentru cor a cappella, procedee componistice, interpretare

In this article the author analyses one of the most valued opuses from the choir music, written by Gheorghe Mustea — „Let the Stars Shine”. The author presents a classification of the composer’s choral music in accordance with the types of choir and after that analyses the nominalised madrigal. The article reveals the compositional particularities and aspects of interpretation, the dramaturgy and means of expression. The material of the article may be used by the choir conductors, who approach the national repertoire day by day.

Keywords: composers, choral music, pieces for choir a cappella, composition means, performing

Persoana notorie a lui Gheorghe Mustea este cunoscută datorită participării sale active în multitudinea evenimentelor cultural-artistice de nivel național și internațional care sunt reflectate de mass-media contemporană. Fiind o personalitate polivalentă, academicianul, compozitorul, dirijorul Gheorghe Mustea inspiră mulți admiratori, dar mai cu seama, cercetători și muzicologi în a „se deplasa” în profunzimea artei componistice și interpretative a maestrului.

Conferindu-i-se titlul de *artist integru* sau *artist total* de către muzicologul Ion Gagim [1, p. 18], pentru faptul că s-a adresat în creația componistică unei arii largi de genuri, trebuie să amintim că Gheorghe Mustea oferă un loc aparte și creației pentru cor.

Propunem o clasificare a muzicii corale *conform tipurilor de coruri*¹ după cum urmează:

1. Lucrări pentru *cor mixt* cu acompaniament:

- Cantata *Patrie*, versuri de Nicolai Dabija;
- *Lucrarea Patrie veșnică* pentru cor, fanfară și orchestră simfonică, versuri de Gheorghe Dumitriu;
- *Marșul grănicerilor Moldovă, baștină dragă*, pentru cor și orchestră simfonică, versuri de Galina Furdui;
- Corurile din opera *Alexandru Lăpușneanu* (Actul I: Corul poporului *Slavă*, Actul II: Corul din scena încoronării lui Alexandru Lăpușneanu *De lumină lină...*, Corul poporului răzvrătit *Capul lui Moțoc vrem...*, Corul poporului *Noi așteptăm porunca...*, Corul de încheiere *Departa, departa...*);
- Coruri din opera *Ștefan cel Mare*².

2. Lucrări pentru *cor mixt a cappella*:

- *Imn Patriei*, versuri de Gheorghe Dimitriu;
- *Basarabenilor*, versuri de Alexei Mateevici;
- Madrigalul *Lumineze stelele*, versuri de Mihai Eminescu.

3. Lucrări pentru *voci egale*:

- Corurile din opera *Alexandru Lăpușneanu* (Actul I: Corul mercenarilor (TB); Actul II: Corul văduvelor *Veniți, suratelor, veniți...*(SA), Corul vocaliză pe tema doinei *Eu mă duc, codrul rămâne...*(AB));
- Coruri din opera *Ștefan cel Mare*.

¹ Sistematizarea și clasificarea creației compozitorului Gh. Mustea *pe genuri* poate fi găsită în catalogul *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*, autor Irina Ciobanu-Suhomlin [2, pp. 193–203]. Cea mai recentă clasificare *conform componenței interpretative* poate fi găsită în ultima ediție muzicologică de acest tip — *Creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova în biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici*, autor Larisa Balaban [3].

² Partitura sau clavierul nu a fost consultat pentru a nominaliza toate corurile din operă, găsindu-se în stadiul final al orchestrării.

4. Muzică corală pentru copii:
 - *La nuci*, versuri de C. Dragomir;
 - *Frunzele*, versuri de B.P. Hașdeu;
 - *Alunelul, hai la joc*, versuri de Gr. Vieru;
 - *Mă cheamă Andrieș*, versuri de S. Ghimpu;
 - *7 cimilituri (ghicitori)*, versuri de Vl. Codiță.
5. Aranjamente și prelucrări pentru cor:
 - *Cine joacă horele*, aranjament pentru cor mixt și toba mare;
 - Prelucrarea *S-a dus cucul de pe-aici*, pentru cor feminin.

Trecând în revistă muzica corală semnată de Gheorghe Mustea, ne propunem prin articolul de față să analizăm madrigalul *Lumineze stelele*, care, după opinia noastră, constituie o pagină cea mai reprezentativă a acestui gen de muzică.

Lumineze stelele este cea mai recentă creație *a cappella* scrisă de autor pentru cor, ce datează de anul 2003. Alături de lucrări cu conținut patriotic, în care abundă creația componistică a autorului, *Lumineze stelele* reprezintă o excepție în acest sens, autorul referindu-se la lirica eminesciană. Gh. Mustea „fiind posesorul unui gust poetic și al unei intuiții artistice aparte <...> este foarte exigent față de ideea, de mesajul, dar, bineînțeles, și de haina artistică a versurilor pe care scrie muzica” [1, p. 36].

În poezia *Lumineze stelele*, autorul versurilor contemplează ideea eternității naturii pe fondalul schimbărilor dialectice perpetue și revenirea imagistică la amintirile legate de iubirea pierdută sau ratată. În final eul liric își exprimă regretul pierderii irecuperabile proclamată printr-o întrebare retorică.

*Lumineze stelele,
Plângă râurelele,
Nori-n cer călătorească,
Neamurile-mbătrânească
Și pădurile să crească
Numai eu voi rămânea,
Gândurile la o stea,
Ce au fost odat-a mea:
Căci a fost și nu mai este.
Dulce gură de poveste
Ziua cine mi-o zâmbi,
Noaptea cine-o povesti?*

Ideea eternității naturii pe fondalul schimbărilor dialectice este descrisă prin două planuri: planul teluric și planul celest. Elementele telurice ale tabloului (râuri, păduri) și elementele celeste (stele, nori, cer) sunt proiectate de eul liric prin consecutivitate la nivel meditativ oferind prioritate legilor dialectice inevitabile.

Revenirea imagistică la amintirile legate de iubirea pierdută este descrisă prin contrapunerea sentimentului plăcut de amintire a momentelor trăite și „durerea” provocată de pierderea acestei iubiri.

Apelând la opusul eminescian, Gh. Mustea se adresează genului de madrigal, surprinzându-ne printr-un model original de abordare a acestuia. Autorul utilizează tehnicile componistice caracteristice acestui gen — tehnica scriiturii *polifonice* care alternează cu cea omofonă. Doar că

Gh. Mustea suprapune peste acest tip de scriitură expunerii textuale de esență *modală*. Finalmente, compozitorul a reușit să creeze o lucrare de o valoare indubitabilă, păstrând originalitatea stilului și specificul tematic modal.

Madrigalul este scris într-o formă strofică, conținând cel puțin patru strofe muzicale și o codă în încheiere¹. Contrastul dintre strofe se formează datorită reînnoirii materialului muzical, modificărilor dinamice, tonale, texturale, precum și ale tempoului muzical. Planul tonal al lucrării se înscrie perfect în armonia liniară de proveniență modală ca rezultat al însumării expunerilor melodice.

Madrigalul demarează cu o expunere melodică a temei muzicale la Soprano preluată de Alto care de fapt este un *răspuns* logic dat *întrebării* din vocea superioară. Tema este expusă imitativ păstrând relația intervalică de cvartă–cvintă precum și alternarea tonalităților tonicii și a dominantei între vocile corului mixt. Acest fugato în ordine directă de expunere a vocilor este un procedeu caracteristic scriiturii tradiționale polifonice care se deosebește însă prin utilizarea anumitor intervale modificate în structurile melodice de răspuns și prin varierea permanentă a zonelor cadențiale. Merită de menționat caracterul transparent al facturii imitative care se formează datorită lipsei contrasubiectului. Tema cunoaște în continuare o expunere în partidele vocilor bărbătești, de această dată pe un fondal sonor de secunde în partidele feminine. Dirijorului îi va reveni misiunea dificilă de a echilibra sonor și a asambla unisonurile în voci, fiind cunoscute ca unele din cele mai dificile misiuni de realizat în arta cântului coral.

Strofa II (cifra 1) pe textul repetat al primelor patru rânduri ale textului poetic reprezintă o modificare a facturii (imitații sunt înlocuite cu factura omofon-armonică), a dinamicii (*ff tutti*) și a tempoului (*Maestoso*). Tema este diminuată proporțional de două ori în sensul ritmic, însă dat fiind faptul ca tempoul, invers, a fost mărit (*Maestoso* în loc de *Allegro assai*), modificarea facturii are un rol mai esențial. Expunerea temei cu mișcare de cvarte–cvinte paralele în trei voci (SAT) formează cu Basul structuri armonice non-terțare. Revenirea la textura imitativă (vocale solo) în continuare în cifra 2 are loc pe fondalul expunerii omofone a materialului sonor în vocile acompaniate, îmbogățite cu o *divisi*, tratate în calitate de contrasubiect multivocal la tema solo. Tema *Maestoso* fiind inversată în oglindă în cifra 2, este expusă consecutiv în partidele Soprano, apoi Tenor, Bas și iarăși Tenor, alternându-se cu o variantă directă și formând un fugato. Fondalul sonor *ostinato* este fundamentat pe relația *a – d – gis*. În ultima (a cincea) expunere imitativă a temei directe la Bas se pregătește strofa III în *a* (*Energico* cifra 3), *ostinato* fiind deplasat la o cvartă ascendentă.

Zona contrastantă cu cea premergătoare o alcătuiesc strofele III și IV (cifrele 3+4 și 5+6). Strofa IV (cifrele 5 și 6) conține repetarea materialului din cifrele 3 și 4 doar cu transpunerea cadrului modal în *a* din strofa III la o secundă ascendentă — în *b*. Ambele strofe (cifrele 3 și 5) (*Energico*) reprezintă categorii sintactice polifonice imitativ-canonice. Primul motiv în segmentele *Energico* este o expunere variată a temei inițiale (măs. 41–42; 64–65), al 2-lea motiv al canonului-*stretto* (măs. 43–44; 66–67) poate fi apreciat ca o inversie liberă a precedentului motiv. Caracterul energetic al materialului muzical este asigurat datorită imitațiilor active la octavă la toate vocile, la distanța temporală de jumătate de tact.

Din punct de vedere al interpretării *stretto*-urilor *Energico*, se cere o abordare deopotrivă cu caracterul, obținută prin emiterea sonoră activă și schimbarea hașurii. Dirijorul va obține acest caracter prin articularea exagerată a textului, care finalmente se va racorda la hașura necesară. Pe de

¹ Analiza lucrării a fost efectuată în baza manuscrisului. Madrigalul în variantă redusă este editat în culegerea *Creații corale ale compozitorilor din Moldova* [4, pp. 109–115].

altă parte aceste pasaje riscă să sufere frazal dacă emiterea sunetului va rupe demersul liniar al materialului tematic.

Contrastul regăsit în compartimentele *Cantabile* în încheierea strofelor II și IV (cif. 4 și 6) în comparație cu cel din fragmentele *Energico*, se sesizează pe următoarele planuri:

- a) categoria sintactică polifonică imitativ-canonice este înlocuită cu cea acordică (coralică);
- b) intrarea consecutivă a partidelor este substituită cu interpretarea concomitentă în perechi de voci, armonia liniară fiind obținută ca rezultat a mișcării în oglindă a vocilor dublate la terțe, cu utilizarea texturii dense de 8 voci *divisi*;
- c) respectiv se aplică cântarea *legato* în schimb la cea *marcato*. Astfel, fragmentele *Cantabile* constituie refrenuri muzicale către strofele II și IV.

După culminația din măsurile 87–92 compozitorul revine la starea de calm, reamintind începutul madrigalului. Expunerea canonică a temei la diferite voci reprezintă iarăși o inversie a temei principale, deseori cu structură redusă. Acest demers muzical se repetă variat de 5 ori în cifrele 7, 8, 9, 10, 11. Planul dinamic al acestor fragmente este bazat pe o progresia dinamică „explozivă” de la *p* în registrele medii și grave la un *f* plasat în tesitura acută la partida Soprano. Reluarea intensității sonore de la *p* la *f* de câteva ori formează un „torent” dinamic ce impresionează mult. Dirijorul va obține desfășurarea „torent”-ului pe principiul dezvoltării consecutive permanente a intensității dinamice. În ultimele măsuri ale cifrei 11 se va obține o culminație dinamică a acestor fraze repetate, stabilită în cele 8 voci pe sunetele g (BII) – a (BI) – h (TII) – c^1 (TI) – d^1 (AII) – e^1 (AI) – f (SII) – d^2 (SI).

Ultima cifră 12 reprezintă o expunere a temei în vocile feminine, peste care se suprapune vocile de bărbați. Ca rezultat se obține o suprapunere a sunetelor $e - a - h - d^1 - e^1 - a^1 - h^1$. Această suprapunere de sunete se „stinge” treptat prin excluderea treptată a vocilor și prin *decrescendo* care parvine în mod firesc odată cu eliminarea unuia din sunetele suprapuse. Ca un fondal sonor rămâne, în cele din urmă, vocea Tenorului I pe d^1 , ce se dizolvă în spațiu până la dispariție.

Rolul secundelor depășește în această creație funcția unui simplu procedeu al travaliului componistic. Compozitorul recurge la secunde formate din cântarea concomitentă a sunetelor alăturate pentru a reda aproximația vizibilității stelelor care licăresc la o distanță foarte îndepărtată. Repetarea *ostinato* a acestor secunde s-ar părea că ne creează o stare transcorporală de imaginație și meditație, deplasându-ne în același timp în imensa galaxie. Pe de altă parte, *lamento*-urile ascendente și descendente ce formează secunda pe orizontală, ca și cum ne-ar reda licărirea stelelor de la diferite distanțe, grație interpretării lor în octave grave și acute, precum și culorilor timbrale variate asigurate prin diferite voci.

Madrigalul a cunoscut câteva interpretări. Primul colectiv coral care a interpretat această creație a fost corul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, condus de Ilona Stepan. De altfel, după opinia noastră este o interpretare foarte reușită care a demonstrat o viziune artistică originală. Creația a fost imprimată și se păstrează în fondul Companiei „Teleradio-Moldova”, reprezentând și un track al CD-ului la cartea semnată de Ion Gagim *Gheorghe Mustea și lumea muzicii sale* [1].

O altă interpretare *Lumineze stelele* a cunoscut în viziunea subsemnatei, dirijorul Coralei *Gloria* a Colegiului de Muzică „Șt. Neaga”. În interpretarea Coralei *Gloria* madrigalul a răsunat în cadrul Festivalului Național de Interpretare Corală „Gavriil Musicescu” din anul 2013. Colectivul a prezentat creația și în fața autorului în cadrul concertului-examen de absolvire, desfășurat în Sala mică a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici”, la 5 iunie 2013. Gheorghe Mustea a apreciat înalt interpretarea acestei creații, menționând gradul sporit de complexitate a lucrării și totodată

interpretarea ei reușită. În repertoriul Coralei *Gloria* se regăsesc și prelucrările compozitorului *Cine joacă horele*, pentru cor mixt și toba mare, *S-a dus cucul de pe-aici*, pentru cor pe voci egale.

În concluzie, rămâne a se aprecia drept unică adresarea compozitorului la genul de madrigalul Renașterii italiene în variantă românească. Demersul liric al poeziei eminesciene se ridică la nivelul muzical-artistic destul de iscusit, manifestând o sinteză dintre abilitățile polifonice și sugestii melodico-armonice convingătoare. Lucrarea care se deosebește printr-o diversitate timbrală și dinamică expresivă se racordează perfect la cele două curente în domeniul muzicii corale românești ale secolului XX și anume abordarea contemporană a genurilor vocale vechi și realizările artistice inspirate din lirica eminesciană.

Putem recomanda dirijorilor de cor această creație pentru interpretare în Concursurile Internaționale Corale, ce ar reprezenta în cel mai benefic mod creația corală națională contemporană, promovând în acest mod arta corală autohtonă departe de hotarele țării.

Referințe bibliografice

1. GAGIM, I. *Gheorghe Mustea și lumea muzicii sale*. Chișinău: Stiința, 2012. ISBN 978-9975-67-866-7
2. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-6004-7-7.
3. BALABAN, L. *Creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova în biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici*. Chișinău: Valinex, 2014. ISBN 978-9975-6824-5-9
4. *Creații corale ale compozitorilor din Moldova*. Alcăt.: T. Zgureanu, M. Belâh. Chișinău: Cartea Moldovei, 2007. ISBN, 9975601359, 9789975601351

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ И ДЕТСКОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В БЕССАРАБИИ (НАЧ. XIX ВЕКА – 40-Е ГОДЫ XX ВЕКА)

UNELE ASPECTE ALE DEZVOLTĂRII EDUCAȚIEI MUZICALE ȘI ARTEI INTERPRETATIVE CORALE A COLECTIVELOR DE COPII ÎN BASARABIA (ÎNCEPUTUL SEC. XIX – ANII 40 AI SEC. XX)

SOME ASPECTS OF MUSICAL EDUCATION AND CHILDREN'S CHORAL PERFORMANCE IN BESSARABIA (THE BEGINNING OF THE 19TH CENTURY – THE 40s OF THE 20TH CENTURY)

АННА ШИМБАРЁВА,

и.о. доцента, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Данная статья представляет собой исторический экскурс в развитие музыкального воспитания и детского хорового исполнительства в Бессарабии начала XIX века – 40-х годов XX века. Особое внимание уделяется различным формам музыкально-эстетического воспитания детей, а также хоровым коллективам и известным хоровым дирижерам, деятельность которых сыграла огромную роль в становлении хорового искусства республики в целом и детского хорового исполнительства в частности.

Ключевые слова: детский хор, хоровое пение, хормейстер, хоровое исполнительство, музыкальное воспитание, хоровое воспитание

Acest articol prezintă o retrospectivă istorică a educației muzicale și artei interpretative a corurilor de copii din Basarabia (începutul sec. XIX – anii 40 ai sec. XX). O atenție deosebită se acordă diverselor forme și metode de educație muzical-estetică a copiilor, dar și prestației colectivelor corale de copii și renumiților dirijori, a căror activitate a avut un rol important atât în formarea artei corale din Republica Moldova în general, cât și a artei corale interpretative a copiilor în particular.

Cuvinte-cheie: cor de copii, arta corală interpretativă, maestru de cor, educație muzicală, studiu coral, educație corală

This article presents a historical review of the development of musical education and children's choir performance in Bessarabia from the early 19th century to the 40s of the 20th century. Particular attention is given to various forms of musical and aesthetic education of children, as well as to choirs and renowned choral conductors, whose work has played a huge role in the establishment of choral art in the Republic in general and children's choral singing in particular.

Keywords: children's choir, choir singing, choirmaster, choir performance, music education, choir education

Огромное влияние на становление хорового искусства Бессарабии оказала хоровая педагогика дореволюционной Российской империи, в состав которой входила и Бессарабия. Важнейшие мысли, касающиеся основ вокального воспитания, актуальные и в наши дни, были заключены в *Упражнениях для усовершенствования голоса* М. Глинки и в *Полной школе пения* А. Варламова, получившие признание в первой половине XIX века. Их советы, обращенные к учителям сольного пения, целиком относились и к учителям хорового пения.

Авторами различных методических пособий по хоровому пению были, в основном, практикующие хоровые дирижеры, чьи советы и рекомендации основывались на личном многолетнем опыте, дававшем положительные результаты. Среди них — такие выдающиеся мастера своего дела, как Г. Ломакин, Н. Афанасьев, А. Рожнов, Н. Брянский, А. Касторский и др., прославившиеся во второй половине XIX века.

В разработке теории и методики хорового обучения принимали участие и крупнейшие музыкальные деятели России: В. Одоевский, А. Серов, Н. Римский-Корсаков, А. Кастальский. Наиболее систематизированное, обобщенное и четкое определение круга знаний, умений и навыков, которыми должен владеть хоровой дирижер, давала *Подробная программа регентского класса Придворной певческой капеллы*, подготовленная Н.А. Римским-Корсаковым в 1884 году во время его работы в капелле.

Одной из ведущих форм массового музыкального образования в начале XX века были бесплатные музыкально-хоровые классы, а также курсы при музыкальных учебных заведениях, ставившие перед собой задачу подготовки учителей пения. В школах, гимназиях, учительских институтах работали выдающиеся мастера хорового искусства М.Г. Климов, Н.М. Данилин, П.Г. Чесноков, А.В. Никольский, Виктор и Василий Калининковы. Они рассматривали искусство как одно из средств воспитания, как органическую часть общего образования. Их цель — воспитывать не только для искусства, но и с помощью искусства. Труд П. Чеснокова *Хор и управление им* [1] до сих пор является основополагающим для молдавских хормейстеров¹.

XIX век в истории Бессарабии отмечен, прежде всего, естественной (после присоединения Бессарабии к России в 1812 году) активизацией процесса молдавско-русских связей. Это ощущалось во всех областях, в том числе и в сфере культуры. Многие молодые люди, приняв решение учиться музыке, выбирали учебные заведения Москвы, Петербурга, Киева. Об этом свидетельствуют творческие биографии К. Романова, К. Златова, Л. Липковской, Е. Лучезарской, Г. Афанасиу, Н. Нагачевского, М. Пестера, А. Антоновского, С. Златова. Возвращаясь на родину, они активно применяли в Бессарабии знания, полученные у видных профессоров России и Украины.

В первой половине XIX века светское музыкальное искусство Бессарабии, сохраняя тесную связь с народным творчеством, существовало в формах, типичных для усадебно-

¹ Примечательно, что ученик Чеснокова К.К. Пигров стал организатором и дирижером первого профессионального хорового коллектива Молдовы — капеллы *Дойна*. В свою очередь, ученик Пигрова Г.А. Косинский долгие годы руководил кафедрой хорового дирижирования и студенческим хором Молдавской государственной консерватории.

помещичьего музицирования. Следуя старинным традициям, многие помещики имели крепостные оркестры.

Что касается хорового исполнительства, то вплоть до 80-х годов XIX века многоголосное пение развивалось преимущественно в церквях и различных религиозных учебных заведениях. Как пишет Т. Даница, «в 1810 году в кафедральном соборе Кишинева существовал церковный хор, но первым учебным хоровым коллективом был хор Духовной семинарии Кишинева, созданный в 1813 году стараниями митрополита Бессарабии Гавриила Бэнулеску-Бодони. Кроме того, первое учебное заведение Бессарабии стало пропагандистом церковного хорового пения и музыкального искусства в целом» [2, р. 9].

В книге Г. Чайковского-Мерешану *Învățămîntul muzical din Moldova (de la origini pînă la sfîrșitul secolului XX)* [3] мы находим информацию о том, что в 60-е годы XIX века интерес к хоровому творчеству значительно возрастает и получает распространение не только в Кишиневе, но и на периферии Бессарабии; появляются все новые церковные школы, в том числе в Измаиле и Единцах, а позднее, и в некоторых селах. Необходимо также заметить, что в этих учебных заведениях хоровое пение было обязательным предметом.

Огромный вклад в музыкальное образование детей внес В. Гутор — основатель первых музыкальных школ Кишинева, виолончелист, автор многочисленных методических и критических статей. Деятельность Гутора освящается в исследовании Б. Котлярова *О скрипичной культуре в Молдове* [4], в которой отмечается, что благодаря В. Гутору в музыкальной жизни края наметились принципиально новые тенденции — профессионализации музыкальной культуры. Первым серьезным шагом на этом пути явилось открытие в 1899 году Кишиневского отделения Русского Музыкального Общества. Вскоре при отделении РМО сформировались музыкальные классы, позже (в сентябре 1900 года) преобразованные в музыкальное училище. Активную роль в его организации сыграли русский композитор В. Ребиков и виолончелист В. Гутор. Среди первых выпускников училища был композитор и хормейстер М. Березовский. Деятельности этого выдающегося дирижера посвящена монография Е. Нагачевской *Mihail Berezovschi – dirijor de cor și compozitor* [5]. О М. Березовском также опубликована статья И. Чобану-Сухомлин *Creația lui M. Berezovschi din perspectiva didactică a timpului său* [6].

О личности Г. Музическу, внесшего ценный вклад в развитие хорового исполнительства Бессарабии, написаны книга Л.А. Аксеновой *Gavriil Muzicescu, viața și opera* [7] и ряд статей, среди которых выделяются следующие: *Gavriil Muzicescu – profesorul (date noi cu privire la activitatea corului condus de Gavriil Muzicescu)* [8] М. Козмей и *Un mare promotor al muzicii corale* [9] Е. Нагачевской.

Среди хоровых коллективов при религиозных учебных заведениях, ведущих активную художественную деятельность, в это время следует особо отметить хор Духовной семинарии, хор Певческой школы, действующей в период с 1889 по 1944 год, девичий хор епархиальной школы, во главе которого в разные годы стояли настоящие знатоки церковного хорового пения и организации хорового исполнительства в целом: М. Березовский, Ал. Кристя, А. Яковлев, В. Говоров, В. Орлов. Об этих коллективах и их руководителях написаны статьи Т. Даница: *Activitatea artistică a dirijorului Mihail Bârcă* [10]; *Unele date istorice privind începuturile artei de interpretare corală în Basarabia* [11]; *Cursurile de*

perfecționare, organizate la Chișinău în perioada antibelică pentru învățătorii școlilor bisericesti întru îmbunătățirea cântului coral în școlile primare [12].

Обобщенную информацию о ситуации в музыкальной культуре Бессарабии XIX – первой трети XX века мы находим в очерках румынского историка А. Болдура *Conservatorul Municipal* и *Muzica în Basarabia* [13]. Важным, на наш взгляд, является монументальное исследование румынского музыковеда Д. Ботеца *Tratat de cânt și dirijat coral*, изданное в двух томах [14–15]. Во втором томе обращает на себя внимание параграф *Unele aprecieri privind activitatea corală în țara noastră*, в котором автор дает исторический экскурс развития хорового искусства в Румынии, начиная с 1810 года [15, pp. 423–429]. Первый же том целиком посвящен непосредственно принципам работы с хоровыми коллективами, в том числе детскими.

Время 1918–1940-х годов — один из наиболее сложных и противоречиво интерпретируемых этапов в истории Бессарабии. Долгое время в трудах советского периода варьировалось следующее утверждение: экономическая и культурная жизнь края пришла в упадок вследствие «реакционной политики румынских оккупантов» [16, с. 16]. Конечно, мнение это не возникло случайно, хотя и требует значительной корректировки. Несмотря на то, что правительство королевской Румынии не всегда в полной мере удовлетворяло духовные запросы бессарабцев, в указанный период здесь функционировали музыкальные учебные заведения: училище, три консерватории, различные музыкальные классы. В 1923 году организовалось Филармоническое общество, предпринимались попытки создания оперного театра.

Во второй половине 30-х годов прошлого века ситуация значительно усложнилась под воздействием экономического кризиса в капиталистических странах, затронувшего и Румынию, в результате чего ее правительство вынуждено было уменьшить расходы на культуру, особенно в провинции. Но, несмотря на многочисленные трудности, многие деятели культуры Бессарабии делали все возможное для развития духовной жизни края.

Примечательно, что еще до 1940-го года в Кишиневе появилась своя, местная плеяда композиторов. Причем, деятельность С. Шапиро особенно важна в свете детского хорового воспитания: в 1940–1941 году он руководил первым детским хором кишиневского Дворца пионеров. Он же был в числе первых авторов хоровой музыки для детей. Из бессарабских композиторов следует отметить также фигуру П. Шербана, который внес значительный вклад в хоровое воспитание детей послевоенной Молдовы — и как хоровой дирижер, и как автор многочисленных обработок и песен для детей.

Период с 1918 по 1940 год в музыкальной жизни МАССР еще мало изучен. Однако, и в левобережной Молдове происходили позитивные процессы с точки зрения музыкальной культуры. В статье *Из истории музыкального строительства в Левобережной Молдове в первые годы советской власти (1920–1924 гг.)* О. Горянская приводит интереснейшие документальные материалы о музыкальной жизни того времени, согласно которым в числе первых мероприятий советских государственных и партийных органов была осуществлена мобилизация всех грамотных граждан для привлечения к обязательной повинности по организации и ведению культурно-просветительской работы. К предприятиям культурно-просветительского назначения относились многочисленные самодеятельные кружки, хоры, театры. Их деятельность в первую очередь была направлена на проведение общественно-политических мероприятий: митингов, идеологических бесед, недель помощи фронту, празднеств и торжественных дат [17, с. 118].

Официальными установками Губнаробраза предусматривалось придать музыкально-просветительской работе в самое короткое время широкий размах. «По данным художественного сектора на 1 марта 1921 года по губернии насчитывалось 172 музыкально-хоровых и оркестровых кружка, 11 студий; к 1 января 1922 года число самодеятельных музыкальных кружков возросло до 277, студий — до 22» [18, с. 128].

В этой же статье О. Горянская приводит еще один немаловажный факт: «В губернской провинции уже в 1920 году в системе общего образования были введены элементы музыкальной подготовки. В Тираспольском уезде в так называемой *Нормальной трудовой школе* предусматривались ежедневные музыкальные занятия с включением в программу вопросов теории» [18, с. 123].

Таким образом, в двадцатые годы прошлого века в МАССР начинается массовое музыкально-просветительское движение, пользующееся самой широкой государственной поддержкой. Особое внимание уделялось хоровой самодеятельности. На предприятиях и в колхозах, в учреждениях и учебных заведениях стремительно росло число хоровых коллективов. Пели учителя и врачи, рабочие и служащие, студенты и школьники. В общественный быт все шире входит традиция проведения массовых праздников песни, хоровых олимпиад, Всесоюзных фестивалей самодеятельности профсоюзов, охватывающих огромное количество участников. В системе общеобразовательных школ хоровое пение долгие годы оставалось, пожалуй, единственной формой музыкального воспитания школьников.

В 1940-е годы, после воссоединения МАССР с Бессарабией и образованием Молдавской Советской Социалистической Республики в Кишиневе и других городах появились Дома и Дворцы пионеров. Например, об открытии первого Дворца пионеров в Леово 1944 году рассказывает в своем интервью Юлия Цибульская. Для будущего композитора это событие имело огромное значение. В одиннадцатилетнем возрасте юная Юлия организовала кружок рисования, пела в хоре, руководила вокальным ансамблем из четырех человек, выступала с сольными песнями, аккомпанируя себе на гитаре, причем стихи и музыку к ним сочиняла сама.

Участие в художественной самодеятельности повлияло на становление творческой личности еще одного замечательного композитора — Златы Ткач. Оказавшись в годы Великой Отечественной войны в детском доме, находившемся в эвакуации в Намангане (Узбекистан), верная своим музыкальным пристрастиям, она организовала детский хор, который получил даже премию на смотре в Ташкенте. «Именно с тех пор, как считает композитор, она стала питать особую тягу к хоровой музыке. Здесь же, в Намангане, Злата сочинила и самую первую свою песню-марш *Краснофлотцы*, пишет Г. Кочарова [16, с. 17].

Подводя итог, хотелось бы отметить, что данный исторический период, собственно как и последующий (представленный автором в статье *Некоторые аспекты развития музыкального воспитания и детского хорового исполнительства в Молдове (40-е годы XX века – нач. XXI века)* [19]), отмечен непрерывным интересом к хоровой музыке, хоровому исполнительству и, что особенно ценно, — хоровому воспитанию. Таким образом, признается исключительная роль этой области искусства в эволюции национальной музыкальной культуры.

Библиографические ссылки

1. ЧЕШОКОВ, П. *Хор и управление им*. Москва: Музгиз, 1952.
2. DANIȚĂ, T. *Arta de interpretare corală în Basarabia în proces de devenire (sf. sec. XIX – înc. sec. XX)*. autoref. tz. doct. în studiul artelor. Chișinău, 2007.
3. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Învățământul muzical din Moldova (de la origini pînă la sfîrșitul secolului XX)*. Chișinău: Grafema Libris, 2005.
4. КОТЛЯРОВ, Б. *О скрипичной культуре в Молдове*. Кишинев: Госиздат Молдавии, 1955.
5. NAGACEVSCHI, E. *Mihail Berezovschi – dirijor de cor și compozitor*. Chișinău: Epigraf, 2002.
6. CIOBANU-SUHOMLIN, I. Creația lui Mihai Berezovschi din perspective didactică a timpului său. In: *Învățământul muzical la Chișinău: istorie și contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2005, pp. 86–91.
7. AXIONOVA, L. *Gavril Muzicescu, viața și opera*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1960.
8. COZMEI, M. Gavriil Muzicescu – profesorul: (date noi cu privire la activitatea corului condus de Gavriil Muzicescu). In: *Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX*: (materialele conf.). Chișinău: Deruga, 1996, pp. 22–25.
9. NAGACEVSCHI, E. Un mare promotor al muzicii corale. In: *Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX*: (materialele conf.). Chișinău: Deruga, 1996, pp. 26–28.
10. DANIȚĂ, T. Activitatea artistică a dirijorului Mihail Bârcă. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2005: *Învățământ artistic – dimensiuni culturale*. Ed. a V-a. Chișinău: Grafema Libris, 2005, pp. 82–90.
11. DANIȚĂ, T. Unele date istorice privind începuturile artei de interpretare corală în Basarabia. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2006. Chișinău: Grafema Libris, 2007, pp. 9–14.
12. DANIȚĂ, T. Cursurile de perfecționare organizate la Chișinău în perioada antebelică pentru învățători școlilor bisericești întru îmbunătățirea cântului coral în școlile primare. In: *Învățământul muzical la Chișinău: istorie și contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2005, pp. 46–49.
13. BOLDUR, A. Conservatorul Municipal. In: *Muzica românească de azi: schița istorică*. București, 1939.
14. BOTEZ, D. *Tratat de cînt și dirijat coral*. Vol. 1. București: Consiliul culturii și educației socialiste. 1982.
15. BOTEZ, D. *Tratat de cînt și dirijat coral*. Vol. 2. București: Consiliul culturii și educației socialiste. 1985.
16. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000.
17. ГОРЯНСКАЯ, О. Из истории музыкального строительства в Левобережной Молдове в первые годы Советской власти (1920–1924 гг.). В: *Музыка в Молдове: вопросы истории и теории*. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 114–144.
18. ГОРЯНСКАЯ, О., ЖОСУЛ, В. Культурная жизнь Тирасполя в 1919 году: (хроника событий). В: *Музыка в Молдове: вопросы истории и теории*. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 144–153.
19. ШИМБАРЕВА, А. Некоторые аспекты развития музыкального воспитания и детского хорового исполнительства в Молдове (40-е годы XX века – нач. XXI века). В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valineх, 2014, nr. 1 (21), pp. 183–187.

**ИСТОРИЧЕСКАЯ ХРОНОЛОГИЯ КАНТАТ В ТВОРЧЕСТВЕ
КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: 1950-е годы**

CRONOLOGIA ISTORICĂ A CANTATELOR ÎN CREAȚIA
COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA: ANII 1950

HISTORICAL CHRONOLOGY OF THE CANTATAS BY THE COMPOSERS
FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA: THE 1950s

НАДЕЖДА КУЗНЕЦОВА,

преподаватель, Приднестровский университет, г. Тирасполь

Статья посвящена одному из периодов в истории молдавских кантат — десятилетию 1950-х годов, когда в самостоятельную творческую жизнь вступало первое поколение выпускников Кишиневской консерватории. На основе документов из архива Союза советских композиторов Молдавии автор рассматривает в хронологическом порядке образцы кантат с точки зрения их достоинств и недостатков, выявленных в процессе обсуждения на премьерных показах сочинений в ходе творческих собраний. В результате изучения кантат «Под знаменем побед» (1952) В. Загорского на сл. А. Алябова, «Наши зори» (1954) С. Лобеля на сл. Е. Букова, «Песнь о Днестре» (1957) З. Ткач на сл. Э. Лотяну, «Родные просторы» (1958) С. Лунгула на сл. Л. Деляну; «Слава юным орлам» (1959) М. Фишмана на сл. С. Варелопулуса, «Октябрь» (1957) Г. Борца на сл. Б. Истру делается вывод об отражении в них характерных черт советской кантаты в целом.

Ключевые слова: кантата, композиторы Республики Молдова, Союз композиторов, творческое собрание, тематика кантат

Articolul este dedicat unei perioade din istoria cantatei din Moldova — deceniului 1950, când prima generație de absolvenți ai Conservatorului din Chișinău își începe viața creativă independentă. Pe baza documentelor din arhiva Uniunii Compozitorilor Sovietici din Moldova autoarea analizează cronologic unele exemple de cantate în ceea ce privește punctele forte și cele slabe identificate în procesul de discuție a lucrărilor interpretate în premieră în cadrul reuniunilor de creație. Ca urmare a studiului cantatelor "Sub steagul biruințelor" (1952) de V. Zagorschi pe vers. de A. Alyabov, "Zorile noastre" (1954) de S. Lobel pe vers. de Em. Bucov, "Cântec despre Nistru" (1957) de Z. Tkaci pe vers. de E. Loteanu, "Plaiuri natale" (1958) de S. Lungul pe vers. de L. Deleanu; "Slavă puilor de vultur" (1959) de M. Fișman pe vers. de S. Varelopulus, "Octombrie" (1957) de G. Borș pe vers. de B. Istru autoarea ajunge la concluzia privind reflectarea în ele a trăsăturilor caracteristice ale cantatei sovietice per ansamblu.

Cuvinte-cheie: cantată, compozitori din Republica Moldova, Uniunea compozitorilor, reuniune de creație, tematica cantatelor

The article is devoted to one of the periods in the history of Moldovan cantatas — to the decade of the 1950s when the first generation of graduates of the Chisinau conservatory began its independent creative life. On the basis of documents from the archive of the Union of Soviet composers of Moldova the author considers in chronological order some samples of cantatas from the point of view of their merit and demerits revealed in the course of discussion at premiere displays of compositions during creative meetings. As a result of studying the cantatas "Under a Banner of Victories" (1952) by V. Zagorschi on lyrics by A. Alyabov, "Our Dawns" (1954) by S. Lobel on lyrics by E. Bucov, "A Song about the Dniester" (1957) by Z. Tkaci on poetry by E. Loteanu, "Native Lands" (1958) by S. Lungul on a poem by L. Deleanu; "Glory to Young Eagles" (1959) by M. Fishman on a poem by S. Varelopulus, "The October" (1957) by G. Borș on a poem by B. Istru the author draws the conclusion that in general characteristic features of the Soviet cantata are reflected in them.

Keywords: cantata, composers from the Republic of Moldova, Union of composers, creative meeting, subjects of cantatas

Период 50-х годов прошлого столетия оказался исключительно важным в истории бывшего советского государства в целом, а также в истории молдавской музыкальной культуры — в частности. Его итоги существенно повлияли не только на ход государственно-общественного развития, но и на эволюцию художественного творчества в Республике Молдова, в том числе и в интересующем нас сегменте — композиторском творчестве этого десятилетия. События в жизни поколения, связанные со смертью "вождя" и критикой «культы личности и его последствий» в докладе Н. С. Хрущева на XX съезде КПСС в 1956 году, определили дальнейшую судьбу страны не только в плане политических убеждений, но и культурного мировоззрения в целом.

Однако, как известно, начатый процесс либерализации режима в период 1953–1964 годов, названный в истории «хрущевской оттепелью», и связанные с ним изменения в советской политической системе не произвели существенного переворота в развитии искусства, который способствовал бы формированию новых взглядов, новаторских идей и т.д. Всеобъемлющая власть оставалась в руках партийного аппарата, КПСС превращалась в «руководящую и направляющую» силу советского общества¹. Развернутое коммунистическое строительство в условиях авторитарной политической системы обеспечивало объективную основу для усиления идеологического давления во всех сферах общественной жизни. Характерной чертой идеологического диктата стало ужесточение политики в отношении литературы и искусства.

Область крупных вокально-симфонических жанров — кантат и ораторий, — по причине своей массовости и монументальности наиболее полно отразила и господствующую идеологию, и эстетику, формировавших музыкальный стиль эпохи. Выступив «репрезентантом «большого»

¹ Это получило закрепление в новой Программе партии и проекте Конституции.

или «монументального стиля» советской музыки 1930–1950-х гг., ее «жанровой доминантой» (И. Воробьев), кантатно-ораториальные жанры оказались востребованными именно в этом качестве и в творчестве молдавских композиторов периода 50-х гг. XX в. В то же время на развитии молдавской академической музыки в целом и данной области художественного творчества в частности сказывались и местные исторические условия, которые также следует принимать во внимание. Поэтому целью данной статьи стало изучение хронологии молдавских кантат второго послевоенного десятилетия сквозь призму исторического контекста, отразившегося в документальных источниках.

В 1950-е годы в республике на сцену выходит новое поколение молдавских композиторов — выпускников Кишиневской консерватории — С. Лобель, В. Загорский, А. Стырча, З. Ткач, С. Лунгул и др. Констатируя свершившийся факт, Д.Г. Гершфельд, бывший в то время председателем Союза советских композиторов Молдавии (ССК), на одном из творческих собраний организации в октябре 1958 г. отметил: «В ССК наступил явный перелом в связи с вступлением в наши ряды молодых композиторов» [1, л. 34].

Область кантатно-ораториальных произведений привлекает их внимание по ряду причин. С одной стороны, сочинение произведения в этом жанре и исполнение на выпускном экзамене по композиции требуется согласно программе обучения в Кишиневской консерватории, как и в других музыкальных вузах страны. Поэтому создание крупного произведения с хором становится первой пробой композиторского профессионализма, демонстрирует уровень таланта и мастерства, подводит итог периоду ученичества. Часто «жизнь» таких произведений ограничивается его единственным исполнением на выпускном экзамене (что, впрочем, случается и с маститыми композиторами — вспомним, например, о судьбе кантаты-оды *К радости* П. Чайковского на стихи Шиллера!). С другой стороны, кантаты — дипломные работы молодых композиторов — благодаря их тематике и музыкально-выразительным средствам, становятся для их авторов своего рода «пропуском» в музыкальную жизнь, организованную в соответствии с идеологическими канонами своего времени. Каждое вновь созданное сочинение должно пройти творческую апробацию в СК, чтобы получить доступ на концертные сцены республики. Поэтому процесс создания и премьерного показа с обсуждением новых сочинений в эти годы оказался задокументированным, что позволило выстроить историческую хронологию кантат, сочиненных в Республике Молдова на протяжении нескольких десятилетий.

В период с 1950 по 1959 годы в творчестве молдавских композиторов появляются кантаты с довольно стабильным тематическим ядром. Кантаты для хора и солистов с оркестровым сопровождением пишут (см. таблицу): В. Загорский — *Под знаменем побед* на стихи Алексея Алябова (1952), С. Лобель — *Наши зори* на стихи Емилиана Букова (1954), З. Ткач — *Песнь о Днестре* на текст Эмиля Лотяну (1957), С. Лунгул — *Родные просторы* на слова Ливиу Деляну (1958); для хора и оркестра сочиняет кантату *Слава юным орлам* М. Фишман на стихи Сергея Варелопулуса¹ (1959). Все перечисленные сочинения созданы композиторами на стихи поэтов-современников и в полной мере отражают основные творческие идеи, образную сферу, музыкальный язык и т.п. своего времени.

¹ На второй странице рукописного клавира имя поэта написано следующим образом: Варелопулос.

**Таблица: Хронология кантат в творчестве композиторов
Республики Молдова: 1950-е годы**

№ п/п	Год	Композитор	Название кантаты	Автор стихов	Исполнительский состав	Жанровые разновидности	Примечания (посвящения, уточнения)
1	1952	В. Загорский	<i>Под знаменем побед</i>	А. Алябов (русс. яз.)	Солисты, хор и орк.	на случай	посвященное Татарбунарскому восстанию 1924 года
2	1954	С. Лобель	<i>Наши зори</i>	Ем. Буков (рум. яз.)	Солисты, хор и орк.	на случай	посвящается 30-летию образования МССР
3	1957	З. Ткач	<i>Песнь о Днестре</i>	Э. Логяну (рум. яз.)	Солисты, хор и орк.	на случай	посвящается 40-летию Великого Октября
4	1957	Г. Ф. Борщ	<i>Октябрь</i>	Б. Истру	Хор и орк.	на случай	посвящается 40-летию Великого Октября
5	1958	С. Лунгул	<i>Родные просторы</i>	Л. Деляну (рум. яз.)	Солисты, хор и орк.		
6	1959	М. Фишман	<i>Слава юным орлам</i>	С. Варелопулус (русс. яз.)	Хор и орк.		

Произведение **В. Загорского** *Под знаменем побед* (1952¹) для хора, оркестра и солистов на либретто А. Алябова, посвященное Татарбунарскому восстанию 1924 года, представляет собой пример героико-патриотической кантаты «на случай». Сочинение является дипломной работой молодого композитора и первым творческим опытом в данном жанре. Кантата состоит из пролога и трех частей, каждая из которых несет программную идею. Так, *Пролог* получил авторский подзаголовок *В неволе*, I ч. — название *Набат*, II ч. — *Баллада*, III ч. — финал — *Праздник*².

Структура кантаты очерчена контурами симфонического цикла. По наблюдению Е. С. Клетинича в I части и финале композитор применяет сонатную форму, во II части — куплетную [3, с. 15].

Кантата *Под знаменем побед* была исполнена в клавирном варианте на творческом собрании СК 6 июня 1952 г. Сочинение В. Г. Загорского прозвучало в исполнении Г. Страхилевич³ (ф-но) — партия оркестра, Х. Талмацкой⁴ (фисгармония) — партия хора, С. Музыки — соло баритона, С. Шифер — соло меццо-сопрано и получило одобрительную оценку старших коллег. Содержание частей согласно протоколу прослушивания [4, л. 30]:

«Пролог – Тяжёлая подневольная жизнь бессарабских крестьян,
нарастающее возмущение.

1-я часть – Восстание /речитатив, ариозо и хор/

2-я часть – Баллада /О расправе с восставшими/

3-я часть – Освобождение /Слава партии Ленина–Сталина/»

Участники творческого собрания отметили ряд достоинств кантаты, в том числе — «значительность замысла», в основном, «удачное осуществление музыкальной формы», «интересный мелодический язык» (С. М. Лобель), «правильное усвоение хороших классических традиций» и, в то же время, «современность» (Д. Г. Гершфельд). Особенно удачным, по всеобщему мнению, оказался пролог, а также насыщение музыкального языка кантаты молдавскими интонациями.

Еще одна проблемная тема, скорее идеологической природы, которая будет нередко возникать при обсуждении кантат молдавских композиторов — русско-молдавские связи. По этому поводу Л. Гуров заметил, что «В. Загорскому в кантате удалось правильное сочетание русского и молдавского мелоса»⁵ [4, л. 32].

¹ Кантата В. Загорского включена в *Список произведений молдавских композиторов, написанных в 1951 г.* [2, л. 1, 4]. По-видимому, 1952 — год ее премьеры.

² Названия взяты из рукописной партитуры. В анализе кантаты, проведенном Е. С. Клетиничем в книге *Творчество В. Загорского*, автор дает другое название третьей части — *Взошла заря* [3, с. 14].

³ Гита Борисовна Страхилевич — известная молдавская пианистка, педагог, аккомпаниатор, активный пропагандист молдавского композиторского творчества в республике и за ее пределами. Помимо концертной и педагогической деятельности в качестве солистки Молдавской филармонии и радиокомитета, осуществляла премьеры и записи сочинений молдавских композиторов по линии СК. Заслуженная артистка МССР (1967).

⁴ Хая Яковлевна Талмацкая (вариант написания фамилии — Талмазская), в замужестве Бардин-Штейн — пианистка-педагог и аккомпаниатор, долгие проработавшая в консерватории им. Г. Музическу в Кишиневе на кафедре общего фортепиано. Заслуженный деятель культуры МССР (1965). Сотрудничала с СК Молдовы, участвуя в премьерном исполнении новых произведений, в том числе и крупных вокально-симфонических, которые звучали в дуэте двух роялей в ансамбле с Гитой Страхилевич.

⁵ В этой связи заметим, что в *Кратком отчете о работе ССК Молдавии за первое полугодие 1952 г.* среди произведений крупной формы фигурирует прослушанная кантата В. Загорского под названием *Воссоединение* [5, л. 1]. Здесь она вошла в число «наиболее значительных по замыслу произведений из упомянутых выше» [5, л. 2].

Среди указанных недостатков — условно оперные, ариозные интонации в соло баритона из первой части, вместо ожидаемого народного колорита, что было отмечено ответственным секретарем правления ССК В. Поляковым и композитором Н. А. Лейбом. Последний посчитал, что «национальный колорит не везде выдержан, что особенно чувствуется в соло баритона — “Призыв к восстанию”, лишённом молдавских интонаций» [4, л. 30]. Были высказаны претензии к *Балладе* (2-я часть), которая, по мнению А. Д. Юшкевича, отчасти поддержанного В. Л. Поляковым и С. М. Лобелем, «несколько проигрывает из-за куплетного строения текста» [4, л. 31]. На легковесность танцевальной темы фуги финала указали Н. А. Лейб и С. М. Лобель.

В. Поляков также считал, что «недостаточно приподнят по эмоциональному тону финал кантаты — вместо радости, торжества и ликования здесь больше безмятежности» [4, л. 31]. Кроме того, по его мнению, «оркестр в ряде мест кантаты лишён выразительности ведущего начала. Отсюда впечатление, что, несмотря на солидные размеры произведения, кантата недостаточно симфонична» [4, л. 32]. Арбитром на обсуждении кантаты молодого автора выступил опытный композитор Л. С. Гуров, в ответ на замечания справедливо указав, что «окончательное суждение о кантате может быть вынесено после исполнения его в подлинном виде, т.е. оркестром и хором» [4, л. 32].

Это первое сочинение В. Загорского в кантатно-ораториальном жанре несет отпечаток своего времени — конца сталинской эпохи, обнаруживая черты двухполюсности отношений¹, биполярного мира (угнетатели — борцы, тяготы неволи — радость свободы, гайдуцкая слава как слава отцов — слава освобожденному народу). В то же время кантата *Под знаменем побед* проспектирует основные образы будущих молдавских кантат, такие как «страдания в неволе», «заря освобождения», «родной край», «гайдуцкая слава», «народный праздник», «слава партии Ленина» и т.п. В целом, говоря словами Д.Г. Гершфельда, участники дискуссии с удовлетворением констатировали, что «композитор находится на верном пути социалистического реализма» [4, л. 31], другими словами, по определению Л.С. Берова, «правильность идейных и художественных позиций автора — несомненна» [ibid.].

Большая пятичастная кантата *Наши зори* (1954) С. Лобеля для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра, написанная на стихи Е. Букова, приурочена к 30-летию образования МССР. В произведении содержание частей не расшифровывается в заглавиях, кроме первой и третьей: I ч. *De la Nistru pân-la Volga, Andante sostenuto* — „Zorile țării nu au hotare”, II ч. *Largo* — „Am trecut prin foc”, III ч. (*Падость освобождения*)² *Allegro* — „Vin dinspre Nistru”, IV ч. — „De mă duc în largul țării”, V ч. *Risoluto* — „Țăranii măreață”.

Е. С. Клетинич в своем очерке о творчестве С. Лобеля проводит параллель между сочинениями композитора — кантатой *Наши зори* и Второй симфонией (посвященной памяти героя гражданской войны Г. И. Котовского): «Определенность идейного замысла, стремление к массовому характеру воздействия обусловили зримую конкретность образов не только связанной со словом кантаты, но и безтекстовой симфонии. Сходен и музыкальный язык обоих сочинений, основанный на песенном материале, непосредственно отражающем колорит эпохи. Сплетение молдавских интонаций с русскими и украинскими приводит в них к возникновению своеобразных «фольклорных сплавов» [7, с. 144].

¹См. об этом в работе И. Воробьева [6].

² Заголовок в партитуре кантаты, отсутствующий в хоровом клавире.

В протоколе творческого собрания от 28 мая 1954 г., на котором прослушивался клави́р кантаты (названной в тексте *Юбилейной!*) в исполнении Г. Страхилевич и Х. Галмацкой, указано следующее содержание частей, записанное, по-видимому, со слов автора [8, л. 28]:

«Содержание частей:

- ч. 1-я – О дружбе народов
 - ч. 2-я – Прошлое Молдавии и надежда на лучшее будущее
 - ч. 3-я – Освобождение Молдавии
 - ч. 4-я – Об успехах свободного народа
 - ч. 5-я – Под водительством партии – к коммунизму
- Закл. апофеоз – слава партии».

Музыковед Л. Аксёнова отметила «современный, патриотический замысел кантаты», а А. Бейлина посчитала, что кантата позволила обнаружить у автора «дарование современного симфониста». Б. Котляров увидел «ценность произведения — в народном молдавском духе без привлечения цитат из фольклора», с ним согласился Н. Лейб. Многие из присутствующих на обсуждении отмечали мелодизм кантаты, требуя однако еще большей «напевности, широкого дыхания» в отдельных частях (Д. Гершфельд, Г. Борщ).

В то же время автору предъявлены серьезные претензии в области драматургии кантаты. По мнению молодого композитора В. Загорского, «сквозное развитие музыки в кантате бесконфликтно. Отдельные моменты жизни молдавского народа показаны в созерцательном плане. Из-за отсутствия музыкально-драматургического конфликта последние 3 части без ущерба для целого можно было бы объединить в одну. Напрашивается ещё одна конфликтная, контрастная часть с темой борьбы народа за своё будущее» [8, л. 29]. Ему вторил Б. Котляров: «2-я и 3-я части сопоставлены не совсем удачно — от угнетения к праздничности без всякой борьбы» [8, л. 30]. Отмеченные недостатки произведения отразили необходимость драматургической организации на основе биполярности как проявления требований времени.

Л. Гуров увидел шероховатости в инструментовке кантаты, некоторую надуманность гармонии (отметив, в то же время, свежесть гармонических находок), недостатки хоровой фактуры фугато во 2-й части, «растрепанность» формы финала.

В подтверждение актуальности для молдавского композиторского творчества 1950-х гг. упоминавшейся выше проблемы русско-молдавских связей приведем, например, слова А. Бейлиной. Она заметила: «Наименее удачны 1-я и 5-я части. Они лишены контрастности, не передают родства русской и молдавской музыки» [8, л. 29].

В результате обсуждения собрание пришло к следующему выводу: «Юбилейную кантату С. Лобеля считать творческой удачей композитора и включить в концертную программу V Пленума ССК Молдавии. Рекомендовать автору пересмотреть кантату в свете высказанных замечаний» [8, л. 30].

Со своей стороны заметим, что кантата С. Лобеля одной из первых в молдавской послевоенной музыке воплотила так называемую «трехвременную драматургию» — сопоставление прошлого–настоящего–будущего. Как убедительно обосновал российский музыковед И. Воробьев, «В этой триаде прошлое трактовалось под негативным углом зрения, настоящее освещалось сквозь призму революционной героики, будущее представало

в качестве проекции столкновения прошлого и настоящего как упорядоченный и рациональный коммунистический рай» (подробнее см.: [6, с. 61]).

Написанная в 1957 году, кантата *Песнь о Днестре* З. Ткач была приурочена к 40-летию Великого Октября, что указывает на принадлежность ее к произведениям «на случай». Сочинение предназначено для солистов, хора и оркестра, где центральное место занимает хор. Кантата состоит из пяти частей, в музыкальных интонациях которых композитор передает самобытность фольклора, использует музыкальный материал песенно-танцевальной жанровой природы. I ч. *Allegro* — „Nistru, Nistrule, iarna și vara”, II ч. *Moderato* — „Despre tine, Nistrule, spune cântul duios”, III ч. (*Трудовая*) *Vivo allegro* — „Duduie motoarele, duduie”, IV ч. (*Баллада о партизанах*) *Moderato* — „Dragii mei, ascultați povestea”, V ч. (Финал) *Allegro* — „Tot mai sus către țărul visat”.

В процессе создания кантаты *Песнь о Днестре* З. Ткач, неоднократно обсуждавшейся на заседаниях ССК Молдавии, звучали мнения, отражающие творческие приоритеты того периода, сложившиеся под влиянием идеологических установок своего времени. Так, в 1956 г. на одном из творческих собраний СК для прослушивания было предложено несколько сочинений¹ начинающего, перспективного композитора Златы Ткач, пока еще не принятой в ряды членов СК [9]. Помимо прочего, вокалистка Н. Добровольская в сопровождении Г. Страхилевич (ф-но) озвучила представленные эскизы клавира II, III и частично IV частей кантаты *О Днестре* на сл. Е. Лотяну. Председатель правления ССК Л. Гуров так высказался по поводу II части: «Во II-й части кантаты вызывает возражение полное отсутствие молдавского колорита» [9, л. 28]. Участники собрания отметили также высокое качество стихов присутствовавшего поэта: говоря словами Ш. Аранова, «все тексты очень приятные — поэтические и содержательные» [ibid.].

Развернутая характеристика прослушанным эскизам была дана музыковедом Б. Котляровым: «Музыкальный материал показанных частей кантаты не вызывает возражений, но, все же музыкальное выполнение уступает качеству текста поэтического и красочного. Это особенно заметно во II-й части, где автору музыки следовало больше искать соответственного образа для прекрасных стихов либретто. В следующей части есть много интересного, но следует подумать над устранением ассоциации с „Nu-i de vină nimenea”. Кроме того, в этой части есть разрыв между крайними ее частями и серединой. В гайдуцкой песне, в общем хорошей, хотелось бы ощутить больше драматизма» [9, л. 28].

Кантата *Песнь о Днестре* З. Ткач на сл. Е. Лотяну была впервые исполнена полностью (в клавири) на творческом собрании СК 22 февраля 1957 г. двумя пианистками — Х. Талмацкой и Г. Страхилевич [10]. Общее мнение было единодушным: кантата в целом удалась. В то же время, прозвучал ряд замечаний — о «клочковатости» эпизодов («недоразвитости отдельных тематических построений и связок») (А. Муляр, В. Загорский, Д. Гершфельд), о неудобных местах для хора (Брезденюк²), о необходимости обогащения хоровой фактуры кантаты полифонией (В. Загорский). Г. Чайковский считал, что тематизм быстрых частей напоминает «массовые комсомольские песни, не из лучших» [10, л. 4]. Сошлись композиторы и во мнении «о недостаточной продуманности второй части»

¹ Творческое собрание 6 июля 1956 г. было полностью посвящено обсуждению новых сочинений З. Ткач.

² М. Ф. Брезденюк — в то время хормейстер хоровой капеллы *Дойна* Молдавской государственной филармонии.

(В. Загорский), в которой «недопустимы столь частые и резкие смены темпов» (С. Лобель), есть проблемы взаимосвязи музыки с текстом (Н. Маевский, С. Лобель).

Проблемной, по мнению В. Сырохватова, Г. Чайковского, Н. Маевского, является и IV ч. (*Баллада о партизанах*), в основном, из-за ее текста, а также в драматургическом отношении. В содержание IV части сочинения, называвшейся изначально *Песней о гайдуках*, а ныне известной как *Баллада о партизанах*, Н. Маевским¹ настойчиво было предложено внести следующие изменения: «В балладе нужно, по-моему, напомнить молодому слушателю о тех комсомольцах, которые наравне с большевиками становили Советскую власть. Это лучше, чем воспоминание о гайдуках» [10, л. 4]. Но в результате автор кантаты прислушалась к мнению Г. Чайковского: «В отношении IV-й части — я предлагал заменить текст воспоминаниями о партизанах» [ibid]. В результате обсуждения молодому автору предложено доработать произведение.

Кантата З. Ткач в том же исполнении еще раз слушалась в СК — на этот раз, на совместном творческом собрании композиторов Молдавии с композиторами и музыковедами Украины 21 июня 1957 г., что подтверждается протоколом, в котором, однако, какие-либо мнения не отражены [11].

Кантата в пяти частях *Родные просторы* С. Лунгула на сл. Л. Деляну была представлена на творческом собрании СК 17 октября 1958 г. в исполнении П. Ботезат и А. Стырчи (вокал), Г. Страхилевич и Х. Талмацкой (на двух роялях), что зафиксировано соответствующим протоколом [1]. 5 частей кантаты трактуют тему Родины в лирико-патриотическом ключе: I ч. „Mândră-mi ești, Moldovă” («Дорогая моя Молдова»); II ч. *Baladă*; III ч. *Allegro* — „Să găsunе cântul” («Звучать песне»); IV ч. *Andante* — „Freamătă via”; V ч. — *Imnul muncii* (*Гимн труду*)². Композиторы — участники прослушивания отмечали «общее положительное впечатление» от произведения, его мелодичность и молдавскую «национальную принадлежность». В то же время некоторых из них не удовлетворил текст кантаты, например, Л. Гуров считал, что «в нем общие слова» [1, л. 34]. Отмечалась также некоторая «несамостоятельность» автора: музыка кантаты напоминала одним «темы концерта для фортепиано Д. Федова» и «ассоциировалась с темой кантаты С. Лобеля» (З. Столяр), другие ощутили в произведении «разные влияния (немного Шостакович, больше Арутюнян³), по словам Н. Лейба [1, л. 33]. Автору было предложено переработать кантату.

На повторном прослушивании произведения, которое состоялось 19 июня 1959 года в СК, отмечалось значительное улучшение работы. (Заметим, что в протоколе собрания произведение названо «кантатой-сюитой для хора, солистов и оркестра» [13, л. 9]). Изменения коснулись, в частности, гармонической ткани. В доработанном варианте кантаты приветствовалась простота музыкального языка, ясность формы, наличие полифонии. Заслужив одобрение участников прослушивания, кантата *Родные просторы* могла быть рассмотрена как произведение для заключительного концерта планируемой декады молдавской музыки. По словам Д. Гершфельда, «произведения такого плана интересуют,

¹ Н. Маевский — автор эстрадных песен, фольклорных обработок и переложений для духового оркестра. В частности, в его инструментовке вышли в свет некоторые танцы из балета В. Загорского *Рассвет: Детский танец, Лирический танец и Танец чабанов*.

² Краткое содержание кантаты изложено в монографическом очерке Семен Лунгул Т. Деркач [12, с. 13–17].

³ Имеется в виду, по-видимому, *Кантата о Родине* А. Арутюняна, отразившая современную тематику, «устремленную в будущее».

особенно для декады. Для заключительного концерта необходимы будут произведения, в которых имеются элементы «массовости». Кантата в целом понравилась, особенно 5-я часть, которая, очевидно, войдет в концерт» [ibid.].

Некоторые детали, касающиеся дальнейшей судьбы кантаты С. Лунгула, раскрывает документ 60-х гг. из фонда СК в Архиве общественно-политических организаций. Здесь имеется справка от 16 декабря 1966 г. года, подготовленная для М.Н. Шляхтича — зав. отделом Комитета народного контроля Совета Министров МССР, в которой приводится «список произведений молдавских композиторов, приобретенных в разное время и не исполняемых Филармонией» [14]. В перечне из 8 пунктов под номером 5 числится кантата *Родные просторы* С. Лунгула, время приобретения которой не указано, в отличие от других работ. В этой же справке среди «неисполняемых» указаны и две кантаты З. Ткач — *Песня Днестра*, приобретенная в 1957 г., и *Город, дети, солнце*, приобретенная в 1963 г., а также кантата *К вершинам* А. Стырчи, закупленная в 1961 г.

В списке кантат 1950-х гг., созданных молдавскими композиторами, фигурирует еще одно произведение — кантата ***Октябрь (1957) Г. Ф. Борща*** на сл. Б. Истру, которую исполнили Г. Страхилевич и Х. Талмацкая на творческом собрании Союза советских композиторов Молдавии 11 апреля 1958 г. [15, л. 10]. Произведение (клавир которого не сохранился в известных нам фондах) не получило одобрения коллег по цеху и было признано «неприемлемым для исполнения в капелле "Дойна"». Критике, в частности, подверглись: эклектичность музыкального языка, напоминающего, по мнению Л. Аксеновой, Бортнянского и Музическу, Генделя и Гайдна (ч. II), отсутствие молдавского колорита, «школьная» fuga, недостаточная роль оркестра. При этом текст кантаты был признан «хорошим, пафосным», одобрения в целом заслужило и хоровое письмо композитора.

Мнение коллег подытожил председатель Правления СК Д. Гершфельд, указав, что «тема "Октября" очень ответственная. Это — торжество нашей современности. Г. Ф. [Борщ] пошел по другому пути. Произведение однообразно. Думается, что от кантаты Г. Ф. следует отказаться, а из этого материала сделать другие хоры. Кантата должна соответствовать определенной форме, для солистов, хора и оркестра» [15, л. 11].

В 1959 году композитор М. Фишман пишет одночастную кантату ***Слава юным орлам!*** для смешанного хора и симфонического оркестра на русский и молдавский текст С. Варелопулуса. Какие-либо документы об этой кантате в архиве СК не обнаружены. Этот факт, исходя из существовавшей в то время практики обязательного показа нового сочинения с последующим обсуждением его в рамках творческих собраний композиторской организации, позволяет утверждать, что кантата, по всей видимости, не была издана и не исполнялась. Ее рукописный экземпляр хранится в библиотеке Академии музыки в Кишиневе и был передан в ее фонд вдовой композитора, Л. В. Аксеновой, в числе других музыкальных рукописей М. Фишмана. Незаинтересованность коллег по цеху в данном произведении, возможно, объясняется тем обстоятельством, что его автор так и не стал членом СК. В то же время обнаруженный в архиве документ, датируемый 1960 г., свидетельствует не только о намерении М. Фишмана стать членом Музфонда СК, но и о наличии в его творческом портфеле, помимо прочих сочинений, возвращаемых автору, согласно составленному списку, партитуры безымянной кантаты для хора и оркестра [16].

Подводя итог историческому обзору сочинений в жанре кантаты, созданных молдавскими композиторами на протяжении 1950-х годов и их оценки собратьями по творческому цеху — членами Союза композиторов МССР, отметим узловые моменты в этой области музыкального творчества.

1. В художественном наследии этого периода преобладающее значение имеют сочинения молодых авторов.

2. Поводом для большинства кантат 1950-х годов стали даты «красного календаря» — 30-летие образования МССР и 40-летие октябрьской революции 1917 г. Однако, по своему содержанию и образной сфере эти юбилейные произведения выходят за рамки приветственных кантат, не ограничиваясь чувством радостного подъема и воспеванием советского строя.

3. В то же время по своей тематике молдавские сочинения этого жанра десятилетия 1950–1959 гг. существенно не отличаются от большинства советских кантат, созданных после известных постановлений 1946–1948 годов, рассмотренных А. Хохловкиной [17]. Их тематика — «великие народно-патриотические и социальные движения прошлого» [17, с. 101] (В. Загорский) и современные аспекты патриотических тем: — послевоенного строительства (З. Ткач), тема Родины (С. Лунгул), дружбы народов (С. Лобель), отголоски недавней войны — героизм ее участников (М. Фишман).

4. Заметим, что преобладающие многочастные формы кантат позволяют воплотить все основные образы эпохи в одном произведении, «охватить в рамках одного произведения все мифологические каноны тоталитарной культуры (культы вождя, героя, родины, партии, народа, труда, детства и т.п.)», по словам И. Воробьева [18, с. 3; с. 4]. Это подтверждается, в особенности, большими кантатами молдавских композиторов.

5. Такое содержание кантат закладывает в их музыкально-драматургическое решение отражение принципов биполярности, трехвременной последовательности от прошлого — к будущему, и наряду ними — бесконфликтность, разлив одного чувства-состояния, которые определяются исследователями как типичные кантатно-ораториальные концепции (И. Воробьев).

6. Типизированное содержание кантат находит свое воплощение в демократическом музыкальном языке, связанном с народной и массовой песней. Упомянем, например, баллады в народном духе из кантат В. Загорского (II ч. *Баллада*) и З. Ткач (IV ч. *Баллада о партизанах*), песню из IV ч. кантаты С. Лунгула, темы танцевального характера в финале кантаты В. Загорского и др.

7. В процесс обсуждения молдавских кантат на творческих собраниях СК выдвигались определенные требования, которые в значительной степени можно трактовать как творческие ориентиры для композиторов. В числе таких ключевых моментов — качество поэтического текста, пафосность и значительность тематики, драматургический контраст частей, молдавские интонации или, по крайней мере, «молдавский колорит», развитость хоровой фактуры и в то же время, внимание к оркестровой партии, мелодичность, «родство русской и молдавской музыки» на уровне тематизма.

В целом, как показала, дальнейшая история, несмотря на то, что почти все кантаты 1950-х годов получили хорошую оценку коллег, а некоторые из работ были признаны несомненными творческими удачами для их авторов, как например, кантата С. Лобеля, в филармоническом репертуаре хоров они не сохранились. Тем не менее, это десятилетие для

кантатного жанра оказалось важным в профессиональном аспекте — с точки зрения наращивания композиторского опыта в области крупных многочастных композиций; а сами произведения заслуживают внимания как работы, обладающие определенным историческим значением.

Библиографические ссылки

1. *Протокол №14 творческого собрания ССК Молдавской ССР от 17 октября 1958 г.* Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 313. Л. 33–34.
2. *Список произведений молдавских композиторов, написанных в 1951 г.* Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 1, 4.
3. КЛЕТНИЧ, Е. *Творчество В. Загорского*. Москва: Сов. композитор, 1976.
4. *Протокол №15 творческого собрания ССК Молдавской ССР от 6 июня 1952 года.* Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 122. Л. 30–32.
5. *Краткий отчет о работе Союза советских композиторов Молдавии за первое полугодие 1952 г.* Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 126. Л. 1–7.
6. ВОРОБЬЕВ, И. С. Черты утопии и антиутопии в творчестве А. В. Мосолова 1920-х – начала 1930-х годов. В: *Музыкальная академия* [online]. Москва, 2012, № 4, с. 59–66 [accesat 12 дек. 2012]. Disponibil: http://ikompozitor.ru/links/МА-2012-4_article_59-66.pdf
7. КЛЕТНИЧ, Е. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1984.
8. *Протокол № творческого собрания Союза советских композиторов Молдавской ССР от 28-го мая 1954 г.* Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 181. Л. 28–30.
9. *Протокол №10 творческого собрания ССК Молдавской ССР от 6 июля 1956 г.* Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 238. Л. 27–28.
10. *Протокол № 3 творческого собрания ССК Молдавской ССР от 22 февраля 1957 г.* Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 262. Л. 4–5.
11. *Протокол № творческого собрания Союза советских композиторов Молдавии совместно с композиторами и музыковедами Украины от 21 июня 1957 г.* Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 262. Л. 14.
12. ДЕРКАЧ, Т. *Семен Лунгул*. Кишинев: Литература артистикэ, 1977.
13. *Протокол № творческого собрания ССК Молдавской ССР от 19 июня 1959 года.* Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 336. Л. 9.
14. *Письмо Председателя Правления СК Молдавии В. Загорского Зав. отделом Комитета народного контроля Совета Министров МССР тов. Шляхтичу М. Н. от 14 декабря 1966 г.* Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 406. Л. 68.
15. *Протокол № творческого собрания ССК Молдавской ССР от 11 апреля 1958 г.* Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 313. Л. 10–11.
16. *Письмо инспектора отдела кадров СК СССР М. Юргиной [от Правления Союза Композиторов СССР] Председателю Правления СК Молдавии т. Гершфельду Д. Г. от 13 июля 1960 г.* Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 357. Л. 61.
17. ХОХЛОВКИНА, А. *Советская оратория и кантата*. Москва: Гос. музиздат, 1955.
18. ВОРОБЬЕВ, И. С. «Новорелигиозная» миссия тоталитарного искусства на примере кантатно-ораториального творчества советских композиторов 1930–50-х гг. [online]. В: Российская академия музыки им. Гнесиных: сайт: Музыкаведческий форум – 2010: доклады заочной сессии. 2010 [accesat 23 aug. 2014]. Disponibil: <http://www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Vorobiev.pdf>; *Вестник РАМ им. Гнесиных*. 2011, № 2 [accesat 23 aug. 2014]. Disponibil: <https://docs.google.com/viewer?url=http%3A%2F%2Fvestnikram.ru%2Ffile%2Fvorobjev.pdf&embedded=true>.

VIII. Folclorul muzical național, sursă de inspirație pentru creația compozitorilor din Republica Moldova

PARTICULARITĂȚILE RITMICE ALE CÂNTECULUI DE LEAGĂN DIN SPAȚIUL FOLCLORIC AL REPUBLICII MOLDOVA

RHYTHMIC PARTICULARITIES OF LULLABY
FROM THE FOLK AREA OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ELENA TONU,

doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Prezentul articol este consacrat analizei structurilor ritmice ale cântecului de leagăn. Cercetarea este axată pe un material muzical preluat din colecțiile de folclor publicate, precum și din colecția personală a autoarei. Este o primă încercare de a studia pluridimensional această problemă, evidențiind trăsăturile distincte ale cântecului de leagăn.

Cuvinte-cheie: cântec de leagăn, folclor, ritm

This article is devoted to the analysis of the rhythmic structures of lullabies. The research is based on material taken from the published collections of folk music and from the author's personal collection. It is a first attempt to study this multidimensional issue, highlighting distinctive features of lullabies.

Keywords: lullaby, folklore, rhythm

În melodia cântecului de leagăn propriu-zis, un rol determinant îl are celula ritmică, corespunzând impulsului primar vital, pulsației psihofiziologice. Atributul kinestezic–interoreceptiv¹, poate fi observat doar la o atentă analiză a execuției metrico-ritmice, muzical-poetice din timpul adormirii copilului și se exteriorizează de cele mai multe ori prin mișcările pe care cel care adoarme copilul le face. „Fie prin ușoară legănare sau saltare în brațe, fie în bătaii cu palma în cuvertura cu care este acoperit copilul, fie prin mișcarea picioarelor strânse pe care este culcat copilul, fie prin balansarea unor leagăne anume construite, regăsim tot atâtea modalități de manifestare kinestezică a exteriorizării unui impuls funcțional primar” [2].

Așadar, pentru a adormi, copilul are nevoie de o ușoară legănare a corpului, de line mișcări ritmice, care se reflectă în ritmul calm, odihnitor al melodiei. Avem de a face cu una din foarte puținele categorii folclorice, care pentru îndeplinirea propriu-zisă a funcționalității, aproape că nu are nevoie de cuvinte. Sunete, ritm și o mișcare cât de ușoară a legănatului, sunt suficiente pentru a constitui adormirea copilului.

Petru Caraman, spunea în „Studii de Etnografie și Folclor” că: „însuși legănatul — prin ritmica soporiferă a mișcărilor sale regulate și line — este o acțiune magică prin excelență, pe care am putea-o denumi vrajă fiziologică, dar fiind că efectele ei se transmit în modul cel mai direct asupra omului determinându-i o anumită funcție organiză și o anumită stare psihică.” De asemenea, cercetătorul menționa că „diferiți vrăjitori sau vrăjitoare — la unele popoare exotice — înainte de a vrăji sau profeti, se dau în leagăn pentru a se ameți, provocându-și un fel de vertijuri și o specială stare sufletească, ce îi predispune, zice-se, la inspirație, punându-i în legătură cu unele spirite sau chiar cu divinități. Se înțelege, mult mai sensibili sânt la acțiunea legănatului pruncii decât oamenii maturi” [3, p. 76].

Pe lângă acestea, folcloristul subliniază că la „ritmica de vrajă a legănatului — a acestui procedeu născocit de om, în toate regiunile planetei noastre, pentru determinarea somnului pe cale artificială — se adaugă de asemenea vraja cântecelor de leagăn, care acționează exclusiv acustic,

¹ După L. Sherrington, interocepții sânt o categorie de receptori a căror excitație obișnuită provine din partea unor stimuli interni și care sânt punctul de plecare a reflexelor vegetative [1, p. 159].

secundând perfect legănatul, prin muzicalitatea specifică lor, cu o linie melodică complet deosebită de a altor cântece, cu un timbru tipic al vocii cântăreței, care îl apropie de cel al anumitor descântece tainice și un ritm care îl reproduce întocmai pe cel al mișcării legănatului. Amintim că nu există incantație care să nu fie puternic impregnată de ritm! Vraja cântecelor de leagăn este în același timp și de natură fiziologică și psihologică” [3, pp. 76–77].

Ritmul acesta lin și liniștitor, derivă din însăși mișcările brațelor, ale legănatului. Formulele de adormire sunt însoțite de aceste pulsații ritmice, care, la rândul lor, corespund cu expresiile silabice din textul poetic.

Astfel, ritmul deține în cântecul de leagăn rolul de element decisiv în adormirea copilului, fie că este, sau nu este însoțit de vreo legănare a acestuia. Analizând structura ritmică, am observat alături de unele caracteristici generale, și pe cele specifice cântecului de leagăn.

După trăsăturile sale distincte, ritmul cântecului de leagăn aparține sistemului *giusto-silabic*. În cântecele de leagăn, structura ritmului are la bază „timpul ritmic primar”¹, ca și în folclor. Avem de a face în acest caz cu un impuls de natură psihofiziologică determinat de activitatea dată, care corespunde ca valoare cu o pătrime, cu posibilități de divizare după necesitățile de execuție vocală. Timpul ritmic primar reprezintă o unitate perfect independentă, ce poate fi prezent fie singur, repetat în mod organizat, fie repetat liber, la infinit. El se relevă în cântecul de leagăn prin corespondența sa perfectă cu piciorul metric, și cu accentuarea naturală a acestuia. „În cântecul de leagăn valoarea unității timpului ritmic primar se poate prezenta – într-un stadiu mai înaintat al evoluției ritmice — și ca doine, fie ca pătrime cu punct atunci când celula constitutivă deține aspectul punctat, fie de natură iambică (optime — pătrime cu punct), fie de natură trohaică (pătrime cu punct — optime). Relevarea existenței fenomenului „timpul ritmic primar” ne atestă și faptul că în cântecul de leagăn, metrica, ritmul și sunetul muzical se suprapun perfect, conducându-ne spre aflarea unei aceleiași surse generatoare: psihofiziologicul uman.” [3, p. 159]

În execuția cântecului de leagăn se poate observa cum celula ritmică este menținută în toate modalitățile de exprimare versificată, fie ca intonare propriu-zis muzicală, fie doar muzicalizată afectiv în onomatopee sau formule de adormire. Pulsația „timpului ritmic primar” se simte puternic în execuția diferitelor onomatopee sau chiar al unor formule de adormire îmbogățite melismatic.

În urma analizei structurii ritmice a melodiilor de cântec de leagăn din zona cercetată, am constatat prezența diferitor celule ritmice care combinându-se, dau naștere seriilor ritmice *izomorfe* sau *heteromorfe*. Acestea la rândul lor, se asociază, creând strofa ritmică. În majoritatea cazurilor, într-o strofă ritmică avem același tip de serie, chiar dacă uneori se întâlnește și tipul *heteromorf* de strofă.

La fel ca structura versului cântecului de leagăn și structura ritmică se încadrează în tiparul octosilabic, fiind prezente ambele forme: catalectică și acatalectică.

Băiețelul mamei [5, pp. 176–177]

Bă-ie-te-lul ma-mei bă-ie-țel, Liu-liu-ca ma-mei liu-liu- că! Da-că el îi fru-mu- șel!

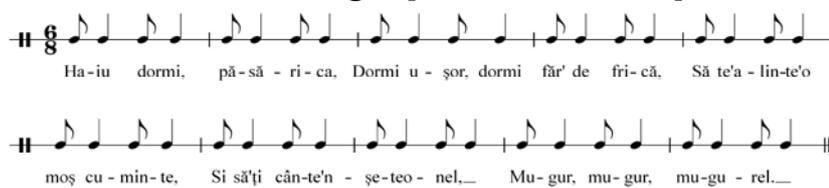
Da-că el îi cu-min-țel, Liu-liu-ca ma-mei liu-liu- că, Pu-iul ma-mei pu-i-șor

Seriile ritmice *izomorfe* se axează pe: formule simple binare, ternare și formule compuse. Din formulele binare sunt prezente tipurile: iamb și troheu.

¹ Semnalat și studiat pentru prima dată de Gh. Suliteanu în „Kinestezia și ritmica folclorului copiilor” [4].

1. De exemplu, seria *izomorfă* formată din celule ritmice predominant de tip iamb: 

Cântec de leagăn [CD nr. 638, track: 3]



Ha-iu dormi, pă-să - ri-ca, Dormi u - șor, dormi făr' de fri-că, Să te'a - lin-te'o
moș cu - min-te, Si să'ți cân-te'n - șe-teo - nel, Mu - gur, mu - gur, mu - gu - rel.

2. Se întâlnesc însă și formule ritmice de tip troheu: 

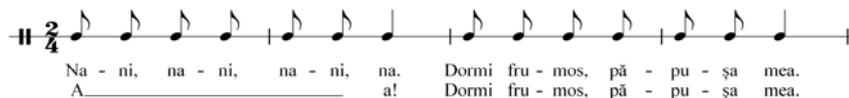
Nani, nani, pușor [5, p. 220]



Na - ni, na - ni, pu - i - șor, Dormi, dormi, somn u - șor.
Mă - mi - ca te'a le - gă - na, Somn dul - ce'ți va ve - ghea.
Na - ni, na, Na - ni, na, Na - ni, na - ni, na - ni, na.

3. Formulei ritmice ternare îi este caracteristică formula de tip anapest. Aceasta apare în cadențe sau semicadențe. De exemplu:

Nani, nani [5, p. 180]



Na - ni, na - ni, na - ni, na. Dormi fru - mos, pă - pu - șa mea.
A... a! Dormi fru - mos, pă - pu - șa mea.

4. Serii ritmice care conțin formule ritmice compuse, prezintă următoarele variante combinatorii. Din grupurile compuse, întâlnim formule binare, din celule identice, cum ar fi: dipiric, troheu dublu și spondeu dublu.

Iată un exemplu ce face parte din grupul ritmic dipiric:

Haide nani [5, p. 191]



Hai-de na-ni, pui bă - la-ne, Hai-de na-ni, dra - gul ma-mei, Hai-de na-ni, na-ni, na.
Și la ma-ma cio-câr-lan.
A... a! Liu - liu, liu - liu, liu - liu, liu.

5. De asemenea, am întâlnit și câteva formule ritmice care rezultă din îmbinarea grupurilor simple binare, bazate pe celule diferite și anume — peon 4: 

Nani, nani [5, p. 192]



Na - ni, na - ni, dra - gul ma-mei, Dul - ce, dul - ce și u - șor,
Pu - iul ma-mei, somn. u - șor,
Dul - ce, dul - ce și u - șor.
Na - ni, na - ni, pu - iul ma-mei, Som - nul dul - ce și u - șor.

În cadrul seriilor ritmice *heteromorfe*, există îmbinarea celulelor ritmice de tip troheu și iamb. De obicei, celula ritmică de tip iamb, apare la sfârșitul rândului melodic, creând senzația de sfârșit.

Nani, nani, Irinuța [5, p. 298]

Na - ni, na - ni, I - ri - nu - ța, Că da - că na -
Dormi a - dormi la fu - gu - li - ța.

dormi în - da - tă, Se ui - tă lu - na pe - fe - reas - tră.

Însă, întâlnim celula ritmică de tip iamb în cadrul rândului melodic și nu doar la sfârșitul acestuia:

Cântec de leagăn [CD: 212, track: 2]

Na - ni, na - ni, co - pi - laș, na - ni, na - ni, na - ni,
Șă te faci vi - teaz și tare, na - ni, na - ni, na - ni,
Dormi în pa - ce, pu - i - șor, na - ni, na - ni, na - ni,

Dra - gul ma - mei fe - cio - raș, na - ni, na - ni, na - ni,
Ca do mnul Ște - fan cel ma - re, na - ni, na - ni, na - ni,
Să fii fal - nic în răz - boi, na - ni, na - ni, na - ni,
Toa - tă noap - tea, pu - i - șor, na - ni, na - ni, na - ni,

Dra - gul ma - mei fe - cio - raș, na - ni, na - ni, na - ni,
Ca dom - nul Ște - fan cel ma - re, na - ni, na - ni, na - ni,
Să scapi ța - ra de ne - voi, na - ni, na - ni, na - ni,
Toa - tă noap - tea, pu - i - șor, na - ni, na - ni, na - ni,

De asemenea, întâlnim mai întâi celula ritmică de tip iamb, iar mai apoi și cea de tip troheu. Acest fenomen se întâmplă uneori în cadență sub influența structurii acatalectice a versului și a creării cadenței finale.

Haide nani, puișor [5, p. 310]

Hai - de, na - ni, nă - ni - șor, Hai - de, na - ni, somn u - șor.
Hai - de, na - ni, pu - i - șor,
Hai - de, na - ni, somn u - șor.

Deseori în ritmul cântecului de leagăn apare grupul ternar îmbinarea — tribrah

Nani [5, p.159]

Na - ni, na - ni, pu - i - șor, Dormi cu ma - ma bi - ni - șor.
Ma - ma'n - cet te'a le - gă - na, Pe o - brăji te'a să - ru - ta.

De asemenea, întâlnim combinarea grupurilor ritmice binare cu cele ternare. De exemplu, îmbinarea — peon 4 cu anapest.

Haide liuliu [5, p. 153]

Hai - de, liu - liu, liu - liu, liu - liu.

A a! A a! A a!

Mai întâlnim și celula ritmică de tip iamb, îmbogățită cu ornamente, formând într-un final antispastul:

A - a [5, p. 154]

A a! Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mei, Hai cu ma-ma
cu că - ru-ța Pân' la ma-ma Mă-ri - u-ța, Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mei.

Și celula ritmică de tip troheu este îmbogățită pe parcursul edificiului sonor al cântecului de leagăn. De exemplu:

Nani [5, p. 165]

Na - ni, na - ni, na, Na - ni, na - ni, na.

O altă combinație, are loc între tipurile iamb, tribrah și troheu:

Haide nani [5, p. 186]

Hai - de, na - ni, dra - ga ma - mei, Hai - de, na - ni, pu - iul ma - mei,
Ma - ma să'! fa - că ma - re, ma - re, S'o creas - că, s'o fa - că ma - re, Ma - re, ma - re.

De asemenea, întâlnim și îmbinarea tribrahului cu iambul:

Nani nani [5, p. 184]

Na-ni, na-ni, pu-iul ma-mei, Na-ni, na-ni, pu-i-șor, șor.
Na-ni, na-ni, fă-ta ma-mei, Noap-te bu-nă, somn u-șor.

A a!

În unele cazuri, în diferite celule ritmice, uneori, se produce o divizare a unității ritmice. Acest fenomen se încadrează în spațiul temporal al unei silabe, sau a diferitor silabe:

Nani [5, p. 162]

A a! Na - ni, na - ni, na - ni, na - ni,
Că ma - ma tea le - gă - na.

Alături de celelalte componente ale expresivității cântecului de leagăn, *tempo*-ul de asemenea are un loc aparte. Pe parcursul cercetărilor, am observat că, spre deosebire de alte categorii folclorice, în cântecul de leagăn, *tempo*-ul nu rămâne același, ci manifestă schimbări diferite. Acest lucru este firesc, deoarece mișcarea legănată a mâinilor trebuie neapărat să corespundă cu necesitățile provizorii ale adormirii. Astfel, dacă copilul este liniștit, mișcările legănatului sunt line și domole, iar dacă copilul este mai agitat, mișcările sunt mai intense și mai rapide. De remarcat este faptul că pe măsură ce copilul se liniștește și mișcările devin mai line, până la o eventuală adormire a copilului și a încetării legănatului.

Trebuie menționat și rolul *pauzelor* în structura ritmică a acestei categorii folclorice. Gh. Sulițeanu menționează că rolul acestora are o consistență psihofiziologică. Ele sunt incluse „în structura ritmică a cântecului respectiv, completând timpii afectați celulei ritmice caracteristice” [8]. Alteori, ele par „a completa pe o întindere mai mare golul interpretării vocale, în care ne face să simțim pulsația mișcărilor legănatului, datorită faptului că se plasează pe un număr virtual de timpi, posibil a fi încadrați în economia funcționalității adormirii copilului” [8].

Subliniem că măsura nu constituie pentru cântecul de leagăn o problemă specială. „Constanța ritmică a întregului cântec, iar alteori și schimbările, ce afectează întregi rânduri muzicale, poate crea condițiile unei perfecte încadrări în măsuri, de la caz la caz, de: trei optimi, patru optimi, cinci optimi, șase optimi” [2, p. 109], însă în folclor în general, și în cântecul de leagăn în particular, nu măsura ci formula constituie realitatea ritmică.

Putem presupune că pentru melodiile cântecelor de leagăn din stratul vechi, sau premodern, sunt caracteristice grupurile ritmice iamb și troheu. Odată însă cu lărgirea sferei sonore percepute de interpretă (mamă), ne referim la mass-media, tehnica de înregistrare a muzicii etc., sub influența muzicii nonfolclorice, s-au produs, treptat, diferite transformări și în sistemul ritmic al cântecului de leagăn, ceea ce a dus la crearea unor melodii mai evolute. În rezultat, se produc combinații diferite de celule ritmice simple sau compuse, fenomen pe care îl vom constata în special în melodii preluate din alte categorii folclorice și adaptate caracterului specific cântecului de leagăn.

Așadar, una din caracteristicile funcționale principale ale cântecului de leagăn, constă în fenomenul de repetare a unei singure celule ritmice, predominant de tip iamb, sau troheu, fenomen ce apare de obicei pe întreg parcursul melodiei. În melodiile de factură mai evoluată, celula ritmică silabică este înlocuită cu „motivul metrico-ritmic dipodic, de asemenea repetat pe întregul cântec” [2, p. 106]. Structura ritmică a cântecelor de leagăn aparține sistemului *giusto-silabic*, bazat pe celule ritmice, întâlnindu-se mai frecvent formule ritmice care sunt obținute din grupuri compuse binare sau ternare mixte.

Referințe bibliografice

1. SULIȚEANU, Gh. *Psihologia folclorului muzical*: Contribuția muzicologiei la studierea limbajului muzicii populare. București: Editura Acad. RSR, 1980.
2. SULIȚEANU, Gh. *Cântecul de leagăn*. București: Muzica, 1986.
3. CARAMAN, P. *Studii de etnografie și folclor*. Iași: Junimea, 1997.
4. SULIȚEANU, Gh. Kinestezia și ritmica folclorului copiilor. In: *Revista de etnografie și folclor*. București, 1968, tomul 13, nr. 3.
5. TAMAZLÎCARU, A. *Tăpușele, Tăpușele*. Chișinău: Literatura Artistică, 1986.
6. Cântec de leagăn [Document sonor]. Interp. Vera Raevscaia. Arhiva Cabinetului de Folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. CD nr. 638, track nr. 3.
7. Cântec de leagăn [Document sonor]. Interp. Ludmila Clefas. Arhiva Cabinetului de Folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. CD Nr. 212, track nr. 2.
8. OPREA, Gh., AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.

IX. Cultura muzicală din Republica Moldova

PEISAJE MUZICALE ÎN VIAȚA CULTURALĂ A CHIȘINĂULUI LA ÎNCEPUT DE SECOL XXI (PRELIMINARII LA STUDIU DE CAZ)

MUSICAL LANDSCAPE IN THE CULTURAL LIFE OF CHISINAU AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY (PRELIMINARY TO A CASE STUDY)

SVETLANA BADRAJAN,

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

Articolul dat se referă la unele aspecte ale fenomenului cultural muzical de la începutul secolului XXI din spațiul social al Chișinăului, care reprezintă un caleidoscop de manifestări muzicale, ce se adresează unui anumit public și reflectă moda, necesitățile, preferințele diferitor pătri sociale. Am conturat câteva peisaje muzicale, pe care le considerăm reprezentative, având o continuitate, o istorie, o tradiție în viața culturală a Chișinăului sau chiar dacă au o proveniență relativ nouă, se impun insistent, constituind rezultatul evoluției tehnologice contemporane: Muzica literată de origine occidentală; Muzica corală laică cu tradiții bogate locale; Muzica de cult religios; Muzica de reprezentare statală; Muzica de film și spectacol dramatic; Muzica de fanfară; Muzica jazz-pop-rock; Muzica populară occidentală și latino-americană; Muzica folclorică; Romanța populară; Muzica de cafă-concert; Muzica populară de consum; Reclamele muzicale; Muzica stradală; Strigătele comercianților ambulanți.

Cuvinte-cheie: peisaj muzical, începutul sec. XXI, viața culturală, pătri sociale, modă, preferințe, funcție, istorie, cercetare

This article covers some aspects of the cultural musical phenomenon at the beginning of the 21st century in the social area of Chisinau, which represents is a kaleidoscope of musical events; these address a specific audience and reflect the fashion, needs and preferences of different social strata. We outlined some musical landscapes, which we consider to be representative, having continuity, history, and tradition in the cultural life of Chisinau or even perhaps they are relatively new, but prominent and the results of modern technological advancements: Western literate music; Secular choral music with rich local traditions; Religious worship music; Music related to state representation; Music for film and dramatic performance; Band music; Jazz-pop-rock music; Western pop music and Latin American music; Folk music; Traditional romance music; Concert cafă music; Mainstream pop music; Music used in advertising; Street music; Intonations used by street sellers.

Keywords: musical landscape, beginning of the 21st century; cultural life, social strata; fashion, preferences, function, history, research

Viața muzicală a Chișinăului la început de secol XXI reprezintă un spațiu destul de pestriț, dar consistent, umplut cu diverse surse sonore muzicale și manifestări ce implică muzica, un caleidoscop de substanțe sonore muzicale, ce se adresează unui anumit public, dar care coexist, formând un sistem, ce reflectă necesitățile diferitor pătri sociale. Unele dintre aceste manifestări îndeplinesc și anumite funcții utilitare, pe lângă cele de sorginte estetică, etică, religioasă, artistică, distractivă, etc. Am conturat câteva peisaje muzicale, pe care le considerăm reprezentative, au o continuitate, o istorie, o tradiție în viața culturală a Chișinăului sau chiar dacă au o proveniență relativ nouă, se impun insistent, constituind și rezultatul evoluției tehnologice contemporane. Dintre acestea numim:

1. Muzica literată de origine occidentală vs. muzica de tradiție orală;
2. Muzica corală laică cu tradiții bogate locale;
3. Muzica de cult religios;
4. Muzica de reprezentare statală [1, p. 33];
5. Muzica de film și spectacol dramatic;
6. Muzica de fanfară;

7. Muzica jazz-pop-rock;
8. Muzica populară occidentală și latino-americană;
9. Folclorul muzical românesc;
10. Romanța populară (autohtonă);
11. Muzica de café concert;
12. Muzica populară (românească) de consum;
13. Reclamele muzicale;
14. Muzica stradală;
15. Strigătele comercianților ambulanți.

Vom realiza în continuare o caracteristică generală a fiecărui tip de manifestare muzicală pentru a constata ulterior vechimea, istoria, semantica, funcția și valoarea lor ca act de cultură și social.

1. Muzica literată de origine occidentală vs. muzica de tradiție orală, respectiv: muzica simfonică, de cameră, de operă și balet, cu alte cuvinte genurile tradiționale așa numitei muzică clasică. Această muzică este promovată de instituțiile specializate, aici se înscriu: Filarmonica Națională, Teatrul de operă și balet, Sala cu Orgă ș.a. În ultimii ani se remarcă o activitate prodigioasă a acestor organizații, care promovează un repertoriu divers atât din punct de vedere al genurilor, cât și al stilurilor, epocilor istorice, curentelor, tendințelor, al interpreților, etc. Un repertoriu riguros selectat de muzică clasică de popularitate o vom auzi și în unele restaurante, interpretată de muzicieni profesioniști.

2. Muzica corală o regăsim nu numai în spectacolele realizate de instituțiile abilitate prin activitatea corurilor profesioniste, precum capela corală Academică *Doina*, corul catedrelor dirijat și pedagogie muzicală, corul de bărbați AMTAP, corul *Credo* al Ministerului de interne ș.a., dar și prin activitatea corurilor școlare, celor de pe lângă casele de cultură, iar festivalurile de muzică corală, care întrunesc colective de diferită instruire interpretativă, se remarcă prin seriozitate și profesionalism. Spre exemplu, Festivalul Național de muzică corală *La izvoare*, organizat de Centrul național de conservare și promovare a patrimoniului cultural imaterial în noiembrie, 2013, a întrunit pe scena Filarmonicii Naționale formațiile corale *Lira* de la USM, *Doina Nistrului* din Rezina, *Armonie* din satul Chiperceni, Orhei, grupurile vocale *Trinitas* din Călărași, *Cavalerii armoniei* din satul Boșcana, Criuleni, *Cimpoieș* din Glodeni, *Gama-sonor* din Anenii Noi, *Simfony* din Strășeni, corul bulgăresc din Tvardița, Taraclia; sau Festivalul Internațional de Muzică Corală *A ruginit frunza din vii*, organizat de Asociația muzical-corală din R. Moldova, Festivalul Național de interpretare corală *Gavriil Musicescu*; Festivalul-concurs Republican al cântecului coral organizat de către Centrul Republican pentru Copii și Tineret *Artico* în baza Ordinului Ministerului Educației și Tineretului al Republicii Moldova în cadrul programului de promovare al activităților extrașcolare în învățământul preuniversitar. Aducem ca exemplu obiectivele acestui festivalul-concurs formulate de către organizatori, destul de sugestive în ceea ce privește amploarea și nivelul înalt la care a ajuns arta corală în contemporaneitate:

- îmbogățirea repertoriului colectivelor corale cu cele mai prestigioase creații din patrimoniul național și din clasică mondială;

- evidențierea realizărilor obținute în dezvoltarea artei corale;

- promovarea artei și măiestriei interpretative al cântecului coral; (citat din regulament).

- educația patriotică a generației în creștere prin intermediul cântecului coral. Constatăm, astfel, că Muzica corală având o istorie bogată, la început de secol XXI se remarcă printr-o intensă promovare și un înalt profesionalism repertorial și interpretativ.

3. Muzica de cult religios o auzim, evident în lăcașurile respective în funcție de religia promovată. Dacă până la confluența secolelor XX–XXI a predominat muzica cultului ortodox, în prezent, datorită libertății confesiunilor după anii 90 ai sec. XX, în acest domeniu focusează diferite credințe și culte religioase, de aceea și profilul muzicilor respective se remarcă prin diversitate atât ca stil de interpretare, cât și conținut.

4. Muzica de reprezentanță statală (termen utilizat de S. Rădulescu) a luat amploare după proclamarea independenței. Ca exponent al acesteia este cunoscută activitatea orchestrei prezidențiale, dar și a altor orchestre, care pe moment îndeplinesc funcția de protocol.

5. Muzica de film și spectacol dramatic. Aceasta își continue constant prezența, în primul rând, în cadrul teatrelor dramatice din Chișinău, precum *Mihai Eminescu*, *Luceafărul*, *Eugene Ionesco*, *Anton Cehov* ș.a. Ea are particularitățile sale aplicative, artistice, semantice și structurale. Este un domeniu cultural-muzical interesant, destul de prolific, care își așteaptă cercetătorul său.

6. Muzica de fanfară în spațiul geografic românesc are o tradiție de peste un secol. Se știe că perioada secolul al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea a reprezentat epoca marilor transformări sociale și culturale, care au dus la stabilirea civilizației moderne. Emanciparea politică față de Orient, afirmarea treptată a relațiilor burgheze, au creat premisele unei noi orientări pe toate planurile ale vieții sociale, inclusiv în domeniul cultural. Tot mai accentuate au devenit tendințele prooccidentale în cultură, învățământ, artă. Organizarea de reprezentații de operă, de fanfare militare, de societăți culturale filarmonice, deschiderea de conservatoare, teatre lirice ș.a. sunt o mărturie elocventă în acest sens. Sub influența muzicii militare, se impun pe la mijlocul sec. al XIX-lea instrumentele occidentale de fanfară, ca trompeta, clarinetul și toba mare, care se asociază în mod eclectic tarafului lăutăresc, amplificându-i considerabil sonoritatea. Până spre anii 70 ai sec. XX tarafurile-fanfară erau foarte populare și solicitate pentru diferite evenimente familiale și sociale. În prezent, la început de sec. XXI, cu o pondere mai mică, acest peisaj muzical poate fi observat la diferite sărbători în parcurile sau piețele orașului, ca moment artistic la începutul ceremonialului nupțial sau în împrejurări mai sobre din viața socială și culturală a orașului.

7. Muzica jazz-pop-rock. Un domeniu cu o pondere tot mai intensă în viața artistică a Chișinăului după anii 90 ai sec. XX, cu o popularitate mereu în creștere ce ține în primul rând de motivația comercială a genului. Spectrul speciilor abordate devine tot mai variat, totuși am remarca încă o dominație a muzicii ușoare, care lasă de dorit atât ca interpretare, cât și ca repertoriu.

8. Muzica populară occidentală și latino-americană. Tot mai insistent își cucerește locul printre activitățile artistice, în special, ale copiilor și tinerilor. Menționăm în acest context activitatea ansamblurilor de dansuri, concursurile care implică acest gen de muzică, dar și moda de a include în cadrul nunții obiceiul primului dans al tinerilor căsătoriți inspirat din acest domeniu artistic și invitarea unei echipe de dansatori profesioniști care evoluează pe parcursul nunții.

9. Folclorul muzical românesc. Acesta este „sistemul de sisteme al viețuirii noastre” (S. Ispas). În istoria culturii românești, folclorul a fost identificat ca un fenomen autonom, fiind totodată o componentă a culturii universale. El este în sens larg, generos, adică într-un sens pe care specialiștii l-au adoptat astăzi chiar într-o definiție pusă în circulație, ca reper, de către UNESCO: tot ceea ce ține de cultura orală, indiferent de forma de exprimare și care nu înseamnă spectacol. Este un fenomen care se diversifică la etapa contemporană, iar sarcina pe care o au specialiștii, în realizarea cercetărilor fundamentale, este consemnarea procesului, a formelor prin care se exprimă și se creează astăzi folclorul. Toate fenomenele care dau naștere unor noi structuri folclorice trebuie

sa fie studiate de specialiștii care cunosc exact valoarea, semnificația, structurile fundamentale ale obiectului, în plan universal și național. Pentru că folclorul respectă, dincolo de variantele locale, niște legi care sunt universale ca și legile limbajului muzical în general. În viața Chișinăului îl identificăm, în mare parte, în repertoriul ansamblurilor folclorice de copii și maturi, care au drept scop în primul rând promovarea, valorificarea surselor autentice, dar care se situează la limita între tradiție și spectacol, în al doilea rând în cadrul nunților de formație preponderent tradițională, de asemenea este interpretat în grupuri restrânse, constituite pe principiul diferitor grade de rudenie.

10. Romanța populară (autohtonă) am inclus-o într-un peisaj separat, deoarece s-a impus în viața culturală a Chișinăului prin publicul său, printr-un mediu social de manifestare și solicitare constant. Ea are o istorie de aproximativ două secole, apărută în sec. XIX ca rezultat al unei sinteze a câtorva surse muzical-artistice: cântecul propriu-zis, cântecul de lume, tradiția occidentală a genului, și promovată, în special, de către lăutari. Romanța populară a fost revivalizată după anii 90` ai sec. XX, datorită înființării în anul 1992 a festivalului-concurs *Crizantema de Argint*. Printre autorii romanțelor, participanți la secțiunea creație a acestui concurs, se numără atât compozitori și muzicieni consacrați, cât și amatori, dar cu o cunoaștere și cu un simți profund al genului.

11. Muzica de café-concert. Genul este la fel un produs al culturii muzicale urbane din sec. XIX, odată cu constituirea orașelor ca centre economice, politice și culturale, când localurile de schimb comercial și de agrement, precum cârciumile, restaurantele, hanurile, etc. devin importante sub aspect social și cultural. La o interferență a culturilor orientală, occidentală și autohton românească ia ființă muzica de café-concert, o muzică instrumentală, ceea ce se caracterizează printr-o virtuozitate deosebită și destinată în exclusivitate ascultării, „o muzică cultă cu caracter popular”, cum o numește Bela Bartok. În prezent ea are ca surse de îmbogățire intonațională o arie sonoră largă, în special, se remarcă o orientare deosebită spre muzicile spațiului balcanic.

12. Muzica populară (românească) de consum. Este un fenomen extrem de pestriț și neuniform atât ca material muzical, cât și calitate. În prezent ea reprezintă o simbioză a muzicilor inspirate din folclorul diferitor zone românești, muzicilor orientale și balcanice și se manifestă atât în domeniul creației vocale, cât și instrumentale. C. Brăiloiu la începutul sec. XX definește sfera termenul popular, care „se poate considera și complexul melodiilor care trăiesc la un moment dat într-un mediu dat, oricare ar fi originea și stilul lor, dar numai dacă acestea suferă transformări, sunt apropiate de formele-standard ale melodiilor tradiționale”[2, p. 31]. Criteriile fundamentale de existență a acestei muzici este spectacolul și comercialul.

13. Ca substanță sonoră, cu o prezență infimă, care sperăm că nu se va dezvolta să polueze fonic orașul, sunt reclamele sonore atât stradale, promovate prin intermediul panourilor electronice, cât și venind din interiorul instituțiilor comerciale, spre exemplu, localul comercial Moldcell de pe Ștefan cel Mare între str. M. Eminescu și V. Alecsandri, ș.a.

14. Muzica stradală. Prin muzica de stradă vom înțelege pe de o parte artiștii/persoanele care își folosesc talentele în stradă, cu scopul de a obține bani, mâncare sau alte bunuri de la trecători. Aceștia cântă la un instrument, în special, vioară, acordeon, fluiet, flaut, chitară, tobe, sau doar folosindu-și vocea. Uneori se asociază în grup instrumental sau însoțesc vocea cu negative, amplificând-o prin microfon. Acest tip de activitate există încă din cele mai vechi timpuri. Să ne amintim de muzicanții ambulante, precum trubadurii, truverii, meistersinger-ii, lăutarii, ș.a. În prezent am putea distinge două categorii: pe cei care practică îndeletnicirea doar cu scop de cerșit și cei care pun accentul și pe latura artistică și profesionalism. Pe de altă parte, putem include în acest peisaj și restul muzicii care răsună în stradă, respectiv în Piața Marii Adunări Naționale, în spectacolele organizate cu diverse ocazii și

promovând, în special, muzică populară și jazz-pop-rock. Acest tip de activitate muzicală a luat o deosebită amploare după anii 90` ai sec. XX. Mai puțin cunoscut la noi este *flash mob*-ul, o manifestare artistică în spațiul stradal ce se impune cu succes în ultimul timp.

15. Strigătele comercianților ambulanți, care pot fi calificate într-un anumit fel și „reclame publicitare” cu o tradiție și o istorie foarte veche, de aceia le-am plasat într-un peisaj separat. Am putea considera momentul apariției acestora, constituirea încă în antichitate a relațiilor comerciale organizate. O particularitate a manifestării date este intonația premuzicală, remarcată și în studiul *Psihologia folclorului muzical* de Gh. Sulițeanu care subliniază ca ea (intonația premuzicală — n.n) „prezintă o deosebită importanță pentru întărirea datelor ce atestă existența unui fond general uman. Originea acestora într-o aceeași impulsivitate sonoră cu aceea a limbajului verbal este dovedită ca ținând de o aceeași etapă a evoluției gândirii. Din acest izvor s-au putut organiza într-o etapă ulterioară începuturile muzicii, iar aceasta demonstrează mulțimea celulelor și motivelor muzicale comune aflate în zilele noastre la popoare mult diferite”[3, p. 121]

Așadar, am evidențiat, cele mai reprezentative peisaje muzicale ce reflectă viața socială și culturală a Chișinăului de la început de sec. XXI, făcând o caracteristică generală, peisaje ce corespund și oglindesc anumite interese, gusturi, modă, preferințe, dar și un anumit nivel intelectual, etic și estetic. Unele dintre aceste peisaje pot deveni obiectul cercetărilor științifice fundamentale atât muzicologice cât și de antropologie muzicală. Suntem conștienți că lista propusă a peisajelor muzicale din viața culturală a Chișinăului de la început de sec. XXI poate fi completată, ceia ce ne propunem să realizăm pe viitor.

Referințe bibliografice

1. RĂDULESCU, S. *Peisaje muzicale în România secolului XX*. Pt. I. (1900–1944). București: Editura Muzicală, 2002.
2. BRĂILOIU, C. *Opere*. Vol. IV. București: Editura Muzicală, 1979.
3. SULIȚEANU, G. *Psihologia folclorului muzical*. București: Editura Acad. RSR, 1980.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДИНАСТИИ. ПИАНИСТ МАРК ЗЕЛЬЦЕР

DINASTII MUZICALE. PIANISTUL MARK ZELȚER

MUSICAL DYNASTIES. THE PIANIST MARK ZELTSER

ЛЮДМИЛА РЯБОШАПКА,

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

Данная статья посвящена музыкальным династиям М. Пестер – М. Зельцер, А. Стадницкая – Т. Войцеховская, внесшим большой вклад в становление и развитие профессионального исполнительского искусства в Республике Молдова. Их продуктивная педагогическая деятельность способствовала формированию национальной скрипичной, фортепианной, вокальной школ. Творчество молдо-американского пианиста Марка Зельцера, одного из величайших пианистов современности, является вершиной развития этих династических связей. Его концерты, аудиозаписи с выдающимися дирижерами современности Г. Караяном, Р. Баршаем вошли в сокровищницу мировой музыкальной культуры.

Ключевые слова: династия, М. Пестер, М. Зельцер, А. Стадницкая, Т. Войцеховская, вклад, музыкальное искусство, педагогическая деятельность, исполнительские школы, концерты, аудиозаписи, дирижеры, Г. Караян, Р. Баршай

Acest articol este dedicat dinastiilor muzicale M. Pester – M. Zelțer, A. Stadnițchi – T. Voițehovschi care au adus un mare aport în dezvoltarea artei muzicale din Republica Moldova. Prodigioasă activitatea pedagogică a reprezentanților acestor dinastii a contribuit la formarea școlilor profesioniste interpretative: pianistică, violonistică, vocală. Activitatea de creație a pianistului moldo-american Mark Zelțer, unul dintre cei mai vestiți interpreți contemporani, reprezintă o culme în dezvoltarea tradițiilor acestor dinastii. Concertele lui, discurile imprimate cu cei mai cunoscuți dirijori din sec. XX ca de exemplu Herbert von Karajan sau Rudolf Barshai au fost incluse în tezaurul artei muzicale universale.

Cuvinte-cheie: *dinastie, M. Pester, M. Zelțer, A. Stadnitschi, T. Voitsehovschi, aport, arta muzicală, activitatea pedagogică, școlile profesioniste interpretative, concerte, discuri, dirijori, Herbert von Karajan, Rudolf Barshai*

The present article is dedicated to the musical dynasties M. Pester – M. Zeltser, A. Stadnitsky – T. Voitsehovsky who made a great contribution to the formation and development of professional performing art in the Republic of Moldova. Their productive pedagogical activity promoted the formation of National violin, piano and vocal schools. The creative activity of the Moldovan-American pianist Mark Zeltser, one of the greatest pianists of contemporaneity, is the peak of the development of these dynasties. His concerts, audio-recordings with the outstanding conductors of the contemporary world Herbert von Karajan and Rudolf Barshai entered the thesaurus of world musical culture.

Keywords: *dynasty, M. Pester, M. Zeltser, A. Stadnitsky, T. Voitsehovsky, contribution, musical art, pedagogical activity, professional performing schools, concert, audio recordings, conductors, Herbert von Karajan, Rudolf Barshai*

В жизни человеческого общества традиционным является передача знаний, опыта, навыков из поколения в поколение. Целые династии композиторов, исполнителей успешно развивают музыкальное искусство в разных направлениях. Творческое наследие И. С. Баха, Ф. Куперена, В. А. Моцарта, Л. Бетховена могло быть не столь гениально, если бы за ними не стояли поколения их музыкальных предков, деятельность которых в одной и той же области охватывала десятки, сотни лет.

Артистические династии существовали и в Молдове. Сначала это были народные музыканты лэутары, которые продолжают свою деятельность и в наши дни. В процессе становления профессионального искусства данные тенденции проявляются в творческих профессиях: известны такие фамилии как Няга, Стырча, Аксенов, Ткач, Гершфельд, Тушмалов, Шрамко, Дайлис, Страхилевич, Пропищан. Наследственность во многих случаях дает мощный импульс к появлению новых талантов, как в музыке, так и в других областях человеческой деятельности.

В период становления музыкального образования в Республике Молдова сюда стекаются специалисты, получившие образование в разных центрах Европы: Санкт-Петербург, Москва, Вена, Лейпциг, Женева, Милан. Одним из представителей этой плеяды музыкантов, находившихся у истоков национального профессионального искусства, был Марк Пестер (1884–1944) — скрипач, дирижер, пианист, педагог. Он родился в городе Бендеры, там же получил начальное музыкальное образование, продолжил в Одесском музыкальном училище, а затем в Петербургской консерватории у выдающегося скрипача Л. Ауера.

С 1922 года профессиональная деятельность М. Пестера проходила в Кишиневских консерваториях — Униря, Национальной, Муниципальной. Б. Котляров в своей книге *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России* выразил большое признание М. Пестеру как педагогу, дирижеру, скрипачу: «Помимо знаний он прививал своим ученикам то, что мне кажется самым ценным качеством — любовь к музыке, любовь к труду и умение работать» [1, с. 157].

Исследователь также отмечает, что М. Пестер «выступал как скрипач в сольных и камерных концертах совместно с лучшими музыкантами города — пианистами Ю. Гузом и А. Стадницкой, виолончелистами Г. Яцентковским и М. Шильдкретом, альтистом И. Колбабой. Он был первым из местных скрипачей, исполнивших здесь замечательный

Концерт П. Чайковского (дирижер А. Челан) — одно из труднейших произведений скрипичной литературы. Особенно запомнилось также его исполнение с Ю. Гузом *Крейцеровой сонаты* Л. Бетховена. Обладая большой техникой, М. Пестер никогда не увлекался внешними виртуозными эффектами, а стремился раскрыть внутреннюю красоту произведения в лучших традициях русской исполнительской школы. Глубокое знание классического и романтического репертуара, тонкое чувство ансамбля и ритма делали его прекрасным партнером в сонатах, трио и квартетах. Задумчивым лиризмом и большой драматической силой отличалось, например, исполнение М. Пестером, Ю. Гузом и М. Шильдкретом бессмертного *Трио* П. Чайковского.

Часто М. Пестер выступал как дирижер. В ту пору в Кишиневе не было постоянного симфонического и оперного оркестра. Оркестр собирали периодически с большими трудностями. Это был результат бескорыстных усилий группы энтузиастов, среди которых М. Пестер был одним из наиболее активных. М. Пестер восстановил по памяти оркестровку *Скрипичного концерта* Ф. Мендельсона, *Фантазии* Г. Венявского на темы *Фауста* Гуно, совместно с Г. Яцентковским — оперы *Аида* Дж. Верди. Эти факты свидетельствуют о самоотверженности и эрудиции музыкантов и об условиях в которых им приходилось работать» [1, с. 156].

М. Пестер был организатором Оперной студии при консерватории совместно с известной певицей А. Дическу. Его девизом были слова: «Музыкант должен всегда преодолевать трудности, если он хочет постоянно расти» [1, с.155]. Многочисленные концерты М. Пестера и его учеников О. Дайна, Я. Сорокера, Б. Котлярова, М. Кожушнера, симфонического оркестра оперной студии под его управлением всегда вызывали огромный интерес публики. Так, в ознаменование окончания 1922–1923 учебного года был организован концерт в Епархиальном зале, где он участвовал как скрипач и педагог.

Большим культурным событием были концерты, спектакли Оперной студии. Так, 23 декабря 1928 года в театре *Экспресс* состоялся оперно-симфонический концерт студентов классов А. Дическу, М. Пестера, М. Березовского. 9 февраля 1929 года в Национальном театре прошла премьера оперы Дж. Верди *Риголетто*, режиссер А. Дическу, дирижер М. Пестер, хормейстер М. Березовский. 29 января 1929 года были исполнены отрывки из опер *Травиата* Дж. Верди, *Лоэнгрин* Р. Вагнера, *Евгений Онегин* П. Чайковского в сопровождении симфонического оркестра, под управлением М. Пестера. 9 января 1930 года был симфонический и оперный концерт, где исполнялись фрагменты из опер *Лакме* Л. Делиба, *Аида* Дж. Верди, в котором участвовал ученик М. Пестера О. Дайн (скрипка). 24 июля 1931 года прошел концерт оперного класса А. Дическу, дирижер М. Пестер. В программе — фрагменты из опер *Травиата* и *Аида* Дж. Верди, *Кармен* Ж. Бизе, *Фауст* Ш. Гуно, *Евгений Онегин* П. Чайковского.

Затем была активная работа в Муниципальной консерватории. В этот период событием был сольный концерт ученика М. Пестера — Я. Сорокера с произведениями Л. Бетховена, Н. Паганини, И. Брамса. 20 декабря 1931 года состоялся симфонический концерт оркестрового класса М. Пестера в трех отделениях. В программу были включены: *Симфония* №1 В. Моцарта, увертюра *Фиделио* Л. Бетховена, арии из опер *Аида*, *Травиата*, *Демон*, *Фауст* [2, с. 202].

Из данного, далеко не полного перечня концертов видно, какая активная исполнительская и педагогическая деятельность проводилась этим выдающимся музыкантом, вопреки скромным возможностям того времени, скудному финансированию со стороны государства. Он демонстрировал огромную любовь к музыке, во имя которой создавались эти праздники искусства, на которые стекалась жаждущая прекрасного, многочисленная кишиневская публика.

Музыкальное образование получила и дочь М. Пестера — Берта Пестер, сначала по классу фортепиано у К. Файнштейн в консерватории *Униря*, а затем в Муниципальной консерватории по классу вокала у знаменитой певицы Лидии Липковской. Имя Б. Пестер мы встречаем в программах концертов Муниципальной консерватории. Так, 12 декабря 1937 года ею исполнена *Колыбельная* П. Чайковского, ария из оперы *Ромео и Джульетта* Ш. Гуно. 3 декабря 1938 года в Большом концерте с участием преподавателей консерватории Фантазия *Кармен* Бизе–Сарасате была исполнена Марком и Бертой Пестер.

В 1940 году с образованием Кишиневской консерватории Марк Пестер становится ее первым профессором и заведующим кафедрой струнных инструментов, а его дочь продолжает учебу в Кишиневской консерватории совместно с С. Лобелем, Т. Чебан, Т. Гуртовым, А. Стырчей, Л. Боксаном, Г. Чайковским, Г. Нягой, Е. Богдановским, Л. Оксинайт, Х. Талмацкой. В годы войны Б. Пестер-Зельцер работала концертмейстером в Ансамбле песни и пляски *Дойна* под руководством известного дирижера Ш. Аранова. М. Пестер эвакуировался в Коканд, где преждевременно умер 7 марта 1944 года.

Еще одна династическая линия четко прослеживается в музыкальной культуре Бессарабии того периода. Она связана со становлением пианистической школы. Одной из основоположниц ее является Антонина Стадницкая-Андронакевич. Она получила музыкальное образование в Петербургской консерватории у Марии Бариновой, затем совершенствовалась в консерватории в Базеле (Швейцария) у выдающегося пианиста Ф. Бузони, в Бухарестской консерватории у Флорики Музическу, была лауреатом конкурса им. С. А. Малоземовой в 1911 году. С 1927 года является преподавателем консерватории *Униря*. А. Стадницкая вела активную концертную и педагогическую деятельность. В программах концертов, афиши которых изданы в монографии Г. Чайковского-Мерешану *Învățământul muzical din Moldova*, часто встречаются фамилии учеников А. Стадницкой: Г. Страхилевич, Е. Цейглиной, Т. Андронакевич (дочь А. Стадницкой). Так, в концерте памяти В. А. Моцарта 15 марта 1931 года Т. Андронакевич исполнила его *Концерт ре-минор*. Одаренная пианистка А. Стадницкая-Андронакевич совместно с Ю. Гузом исполнила *Фантазию* для двух роялей С. Рахманинова [2, с. 32]. В начале 1939 года в газете *Бессарабия* была опубликована рецензия на концерт, где участвовали «самые лучшие музыкальные силы консерватории», среди них — певица Л. Липковская, преподаватель А. Андронакевич [2, с. 92].

Дочь А. Стадницкой, Татьяна Андронакевич-Войцеховская также сыграла большую роль в развитии молдавской пианистической школы. В. В. Аксенов в своей статье «Т. А. Войцеховская: принципы фортепианного исполнительства и педагогики» отмечал, что «в становлении Т. А. Войцеховской как музыканта огромную роль сыграла ее мать Антонина Михайловна Стадницкая. Она, наряду с Ю. Гузом, была наиболее авторитетным педагогом в Кишиневе в первой половине XX века. Получив музыкальное образование в Петербургской консерватории, она прекрасно знала русскую музыку, именно она ввела свою дочь Т. А. Войцеховскую в мир искусства, стала ее первым учителем» [3, с. 38].

Андронакевич-Войцеховская получила музыкальное образование в консерватории *Униря*, продолжив его в Королевской Академии музыки и драматического искусства в Бухаресте у известного педагога Флорика Музическу. Таким образом, она была воспитанницей двух основополагающих фортепианных школ — русской и европейской. Эти два направления гармонично соединились воедино в исполнительской и педагогической индивидуальности Т. А. Войцеховской. Исходя из программ ее учеников, можно отметить приоритетное обращение к романтической музыке Ф. Шопена, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, Э. Грига, П. Чайковского, С. Рахманинова и др., а также к фортепианным транскрипциям Вагнера–Листа, Шумана–Листа, Шуберга–Листа.

Известно, что Т. Войцеховская вела активную исполнительскую деятельность, будучи еще студенткой консерватории *Униря* и Бухарестской Академии музыки. Б. Котляров в своей монографии *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России* отмечал: «Исполнительство и преподавание рассматривались как две стороны одного и того же дела, взаимодополняющие друг друга и подчиненные единой цели» [1, с. 63]. Одним из знаменательных событий был концерт знаменитой певицы Лидии Липковской и юной пианистки Татьяны Андронакевич, состоявшийся 28 октября 1939 года. Начиная с 1940 года, деятельность Т. Войцеховской была связана с Кишиневской консерваторией, Средней специальной музыкальной школой им. Е. Коки, Республиканским Радиокомитетом, где сохранились ее аудиозаписи: *Соната для скрипки и фортепиано* Г. Няги с известным скрипачом Оскаром Дайном, *Соната для виолончели и фортепиано* В. Косенко с Павлом Бачининым. В разные годы в ее классе учились такие музыканты, как В. Аксенов, Р. Шейнфельд, М. Зельцер, И. Шрамко, Л. Стратулат и др.

Т. Войцеховская обладала удивительными приемами музыкального воспитания, прививая любовь к многочасовому труду за инструментом. Она вдохновляла рассказами о жизни композиторов, историческими подробностями создания произведений. Она часто приглашала учеников к себе домой, где они знакомились с богатой коллекцией грампластинок с последующим обсуждением услышанного. Нередко ученики оставались у нее дома и после уроков, с интересом изучали ее личную библиотеку с альбомами репродукций великих художников, коллекционируемых ее мужем — известным архитектором А. Войцеховским. Таким образом, очень тонко и ненавязчиво Т. А. Войцеховская прививала любовь к живописи, литературе, театру, оперному искусству, расширяла кругозор, развивала творческое воображение. Лучших учеников она ставила в пример, тем самым подтягивая более слабых к сильным, создавая импульс к соревновательности. В ее классе всегда был лидер, на которого равнялись, которому подражали, которого хотели догнать.

В выборе программ она была очень демократична, всегда учитывала мнение учеников, чутко анализируя их индивидуальные особенности, выбирая такие произведения, которые были близки к их амплуа. Ее подход к изучению произведения был очень скрупулезным, детальным, требовательным. После данной работы она прослушивала произведение целиком, не делая лишних остановок, замечаний, давая возможность ученику раскрыть свой исполнительский замысел без излишней опеки и натаскивания. Т. А. Войцеховская умела выявить индивидуальные особенности личности ученика и развить их таким образом, что артистический диапазон учащегося значительно расширился, и в результате он мог решать

самые смелые творческие задачи самостоятельно. У Т. А. Войцеховской ученики играли наиболее разнообразно. Как музыкант, она была открыта каждому, потому что сама обладала яркой индивидуальностью. Большое внимание уделялось звукоизвлечению и психологической свободе за роялем. Она была в состоянии понять, что у каждого ученика есть своё прочтение произведения, своя правда.

Её класс был похож на семью. Своих учеников она любила как собственных детей, желая им добра. Предвидеть нужную программу на концерте, на конкурсе — дар педагога. Она давала невероятно много своим питомцам и в технологическом, и в музыкальном плане, внушая им смелость. Она была всегда очень благожелательна к ученикам любого класса. Слушатели различаются между собой так же, как исполнители. Для некоторых концерт — это процесс нахождения ошибок, недостатков, для Т. А. Войцеховской — радость за успехи своих учеников. Будучи зав. кафедрой Специального фортепиано, она всегда присутствовала на экзаменах, концертах, её благожелательность и доброта излучались по всему залу, что способствовало творческому подъему, как в классе, так и на сцене.

Одним из самых талантливых учеников Т. А. Войцеховской является Марк Зельцер. В 1954 году он поступает в класс Т. А. Войцеховской и очень быстро выдвигается в его лидеры. В первом номере журнала *Музыкальная жизнь Молдавии* за 1959 год, в статье *Хроника музыкальной жизни Молдавии* автор — известный альтист А. Кавун — освещает итоги музыкального конкурса молодых исполнителей. Он сообщает: «В Кишиневской средней специальной музыкальной школе был объявлен конкурс на лучшее исполнение произведений советских композиторов. В конкурсе приняли участие около ста учащихся всех классов и отделений школы. В результате решения жюри первые места в младшей группе заняли ученики И. Шрамко (класс фортепиано Т. А. Войцеховской) и М. Шор (класс скрипки Е. А. Вышкауцана), по средней группе первые места присуждены пианистам Р. Фраймович (класс А. Соковнина) и М. Зельцеру (класс Т. А. Войцеховской)» [4, с. 27].

В становлении юного пианиста большую роль сыграла его мама, Берта Марковна Зельцер. «Она была суровой матерью в отношении занятий музыкой. Сама профессиональная пианистка, не понаслышке знала, как грызть чёрствый хлеб музыкальной науки. Эта строгость, плотная опека, занятия с детьми над домашними заданиями помогли Марку стать тем, кем он стал. Марк вспоминал, что когда мама дома занималась с ним — ещё ребёнком, и он спрашивал её, как надо играть тот или иной эпизод, Берта Марковна часто говорила: «Надо играть талантливо!» И этот девиз Марк запомнил на всю жизнь» — отмечал С. Бенгельсдорф в своей статье *Марк Зельцер — гость Молдовы* [7, с. 161–162].

Одним из первых концертных дебютов М. Зельцера было выступление с камерным оркестром под руководством Е. А. Вышкауцана. Были исполнены фортепианные концерты И. Гайдна и Э. Грига. Музыковед Г. Чайковский-Мерешану отмечал: «1961 год был ознаменован большим количеством сольных концертов учеников ССМШ им. Е. Коки разных классов. По кафедре спецфортепиано одним из солистов был М. Зельцер — ученик 7 класса, преподаватель Т. А. Войцеховская» [2, с. 136].

В дальнейшем М. Зельцер продолжил музыкальное образование в ЦМШ и в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в классе выдающегося советского пианиста и педагога Якова Флиера. В монографии Г. Цыпина *Я. В. Флиер* дается характеристика индивидуального стиля его учеников: «При всем многообразии их индивидуальностей студентам, прошедшим через руки Флиера, как правило, бывают

свойственны определенные общие черты. Их отличают обычно высокая культура пианизма, убеждающая простота и ясность исполнительских концепций, великолепное чувство музыкальной формы, тщательность внешней отделки, яркий, виртуозный блеск. Один из важнейших итогов работы этого класса — победы на крупных международных состязаниях молодых музыкантов-исполнителей. Чем ближе к нашим дням, тем чаще среди советских лауреатов можно увидеть питомцев Якова Владимировича Флиера — Б. Давидович, Л. Власенко, <...> М. Зельцера» [5, с. 64]. Данная характеристика Г. Цыпина в точности отражает исполнительский стиль М. Зельцера. Ассистентка Я. Флиера — И. С. Лельчук — так охарактеризовала особенности флиеровской школы: «Что в первую очередь характерно для Флиера? Теснейшая, неразрывная связь исполнительства и педагогики, органичное их слияние. Можно утверждать, что педагогика Якова Владимировича непосредственно вытекает из его артистической концертной практики, то есть пианист-исполнитель неотделим от преподавателя» [5, с. 85].

Будучи студентом Московской консерватории, Марк Зельцер стал лауреатом нескольких престижных конкурсов: третья премия на Всесоюзном конкурсе молодых исполнителей в Москве (1965), гран-при на конкурсе им. Маргариты Лонг и Жака Тибо в Париже (1967), четвертая премия на конкурсе им. Ф. Бузони в Бальцано (1968).

После окончания аспирантуры в 1972 году он возвращается в Кишинев, где становится преподавателем кафедры специального фортепиано и солистом Молдгосфилармонии. На протяжении трех лет у него обучались студенты-пианисты разных курсов. Известный пианист и педагог Артур Аксенов так отозвался о педагогической деятельности М. Зельцера: «Упомянув всех своих фортепианных педагогов, не могу не написать, что со мной некоторое время очень продуктивно работал феноменальный пианист М. Зельцер» (Цитата по книге И. Столяр *А. Л. Соковнин* [6, с.23]).

Однако тесные рамки маленькой республики не давали возможности для широкой концертной деятельности пианисту такого масштаба. В июне 1976 года М. Зельцер эмигрирует в США. Первым его выступлением было участие в музыкальном фестивале в Сполетто, затем последовала активная гастрольная жизнь, как в Европе, так и в США. Его концерты с успехом проходили в Зальцбурге, Люцерне, Берлине, Эдинбурге, Монте-Карло, Нью-Йорке, Вашингтоне, Чикаго. Его триумфальный дебют с Нью-Йоркским Филармоническим оркестром состоялся 20 октября 1977 года с исполнением *Второго фортепианного концерта* С. Прокофьева. Критика отметила яркое выступление пианиста из СССР, его мощную техническую оснащенность, большой ровный звук, огромный темперамент. «Титан клавиатуры», «один из величайших пианистов современности» — это часто встречающиеся высказывания журналистов, как в Америке, так и в Европе.

Он выступал с лучшими симфоническими оркестрами: Берлинским Филармоническим, Чикагским симфоническим, Бостонским, Монреальским, Лондонским Королевским Филармоническим и др. В 1980 году на фирме Deutsche Grammophon он записал *Тройной концерт* для скрипки, виолончели и фортепиано Л. Бетховена совместно с Анне-Софи Муттер (скрипка), Йо Йо Ма (виолончель) и Берлинским симфоническим оркестром под управлением великого Герберта фон Караяна. Этот диск вошел в золотой фонд мировых грамзаписей серии *The 100 best classical recordings of the 20th century (100 лучших классических произведений XX века)*. Судя по программам, записанным в разное время,

пианист остаётся виртуозом в подлинном смысле этого слова. Он был им с самого начала, став лауреатом всесоюзного конкурса молодых исполнителей в 16 лет.

Обрисовать творческий облик М. Зельцера, обходя вопрос виртуозности, нельзя. Она огромна и полностью соответствует определениям, приведённым критикой. Виртуозность пронизывает всё его исполнение. Его точные, решительные движения обретают в пассажах властную, львиную гибкость. Особенность его артистизма — мужественная масштабность, внутренняя сила и спокойствие. Артист с лёгкостью справляется с пианистическими сложностями в таких произведениях, как *Исламей* М. Балакирева, *Восьмая соната* С. Прокофьева, *Второй и Третий концерты* С. Рахманинова. В драматических фрагментах пианист избегает звуковых аффектов, утрированного форте. В рецензиях можно прочесть о виртуозном блеске, об октавных лавинах, но основной акцент критики делают на музыкальный образ, художественную цельность трактовки, на её симфоничность, особенно в его исполнении *Тройного концерта* Л. Бетховена для фортепиано, скрипки, виолончели.

Дважды М. Зельцер приезжал на гастроли в Кишинев. На первом концерте в декабре 1998 года он выступил с *Рансодией на тему Паганини* С. Рахманинова. На бис он исполнил *Наваждение* С. Прокофьева, *Ноктюрн* и *Фантазию фа-минор* Ф. Шопена. С. Бенгельсдорф вспоминает: «Его контракты, концерты по всему миру не давали возможность посетить Молдову, куда он так стремился попасть после 22 лет разлуки. Ведь здесь он родился, делал первые шаги в большое искусство в Кишиневской музыкальной школе-десятилетке у отличного педагога Татьяны Александровны Войцеховской <...> Сейчас перед нами предстал зрелый мастер огромного масштаба, которому подвластно все в фортепианном искусстве. Прекрасная школа, полученная в Кишиневе и в Москве, помноженная на природные виртуозные данные, на художественный артистизм и могучий темперамент — вот слагаемые творческого облика большого музыканта» [7, с. 161–162].

В свой второй приезд в Кишинев М. Зельцер исполнил *Второй концерт* С. Рахманинова. «Также как и в прошлый приезд, публика неистовствовала. Оба концерта Марка Зельцера в Кишиневе стали значительным событием в культурной жизни города» [7, с. 172].

В фонотеке АМТИИ хранится пластинка, подаренная М. Зельцером примадонне молдавской оперы Марии Биешу с его автографом: «Дорогой Марии Лукьяновне, выдающейся певице от преданного поклонника». На ней записаны шедевры русской фортепианной музыки — *Восьмая соната*, *Пять сарказмов op.17* С. Прокофьева, *Исламей* М. Балакирева. Совместно с дирижером Рудольфом Баршаем, М. Зельцером были записаны *Рансодия на тему Паганини* С. Рахманинова и его *Третий фортепианный концерт* — произведения, исполнение которых под силу лишь огромному мастеру.

В настоящее время М. Зельцер продолжает свою концертную и педагогическую деятельность согласно артистической традиции, переданной ему по наследству. Дочь его Элизабет Зельцер-Волошин, талантливая скрипачка, выпускница престижной Джульярдской школы, работает в Нью-Йоркском Филармоническом оркестре. Таким образом, не прерываются артистические фамилии Пестер–Зельцер, А. Стадницкая–Т. Войцеховская, внесшие значительный вклад в развитие музыкальной культуры. Передача по наследству творческой профессии дает возможность не прерываться линии преемственности поколений, что в искусстве имеет первостепенное значение. Династические традиции стимулируют

дальнейшее развитие музыкального искусства, способствуют прогрессу в области человеческих знаний.

Библиографические ссылки

1. КОТЛЯРОВ, Б. *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России*. Кишинев: Штиинца, 1982.
2. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Învățămintul muzical din Moldova*. Chișinău: Grafema Libris, 2005.
3. АКСЕНОВ, В. Т. А. Войцеховская: принципы фортепианного исполнительства и педагогики. В: *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*. Кишинев: Штиинца, 1991.
4. *Музыкальная жизнь Молдавии*. Кишинев: Партиздат, 1959.
5. ЦЫПИН, Г. Я. В. *Флиер*. Москва: Музыка, 1972.
6. СТОЛЯР, И. А. Л. *Соковнин*. Кишинев: Понтос, 2008.
7. БЕНГЕЛЬСДОРФ, С. *Жизнь в еврейской культуре*. Кишинев: Елан полиграф, 2007.

АННА СТРЕЗЕВА: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

ANA STREZEV: SCHIȚE DE PORTRET

ANNA STREZEVA: BIOGRAPHICAL SKETCH

ТАТЬЯНА МУЗЫКА,

старший преподаватель,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Данная статья основана на материалах интервью с Анной Стрезевой, ведущей органисткой, народной артисткой республики Молдова, заведующей теоретическим отделом лицея имени С. Рахманинова. В статье представлены основные вехи её жизненного и творческого пути, воспоминания о родителях, педагогах, коллегах и исполнителях, с которыми она встречалась и сотрудничала. Статья освещает исполнительскую, общественную и педагогическую деятельность Анны Стрезевой, её широкий вклад в развитие отечественного исполнительского искусства.

Ключевые слова: органное исполнительство, педагогическая деятельность, отечественное исполнительское искусство, ансамбль «Барокко», классическая музыка, современная музыка, национальная музыка

Acest articol se bazează pe un interviu cu eminenta organistă, doamna Ana Strezev, Artistă a Poporului din Republica Moldova, șefa secției Teoria Muzicii de la Liceul de muzică "Serghei Rahmaninov". Articolul dezvăluie etapele principale ale vieții și activității artistice a interpretei, amintirile despre părinți, profesori, colegi și colaboratori. Autoarea evidențiază contribuția substanțială și multilaterală a doamnei Strezev la dezvoltarea artei interpretative, educației muzicale și în viața culturală a Republicii Moldova.

Cuvinte-cheie: arta interpretativă la orgă, activitate pedagogică, artă interpretativă națională, ansamblul "Barocco", muzică clasică, muzică contemporană, muzică contemporană națională

The article is based on an interview with Anna Strezeva, a prominent organist, Honored Artist from the Republic of Moldova and head of the Musicology Department at the Serghei Rachmaninov Lyceum in Chisinau. The article presents the landmarks of Anna Strezeva's artistic career and her recollections of her parents, teachers, colleagues, and performers whom she encountered and collaborated with. In this manner, the author reveals Anna Strezeva's significant and diverse contributions to the development of the art of musical performance, musical education, and her wide contribution to the cultural life of the Republic of Moldova.

Keywords: organ music performance, pedagogy, national performance art, "Baroque" ensemble, classical music, contemporary music, contemporary national music

Исполнительское искусство Республики Молдова достойно особого внимания исследователей. Его традиции уникальны и насчитывают уже более трёх столетий. Они зародились и тесно связаны с искусством народных музыкантов — лэутаров и отражают его

самобытный характер. Именно с ними связаны истоки творчества таких уникальных личностей, как: Джордже Энеску, Сергей Лункевич, Думитру Блажину, Николай Ботгрос, Костаки Парнэу, Ион Захария и др.

Особо следует отметить то, что искусство лэутаров заложило основы не только национального исполнительского стиля, но и отечественного композиторского творчества. Более того, оно стало источником формирования оригинального академического исполнительства Молдовы.

Одной из характерных черт отечественного исполнительства является тесная взаимосвязь народных и академических традиций, заложивших основы нашей культуры. Искусство лэутаров передавалось по наследству, из поколения в поколение. Преемственность стала базой сохранения и развития этого наследия. Благодаря этому возникли и сохраняются до сих пор традиции таких знаменитых лэутаров, как Барбу Лэутару, Янку Пержу, Костаки Марин, Георге Херар, Костаки Парну, Георге Мурга.

Аналогичная особенность нашла своё воплощение и в академическом искусстве Молдовы, в его композиторском и исполнительском творчестве. В этой сфере, продолжая традиции лэутаров, сформировалась блестящая плеяда знаменитых династий композиторов, исполнителей и педагогов таких, как Музическу, Гершфельд, Няга, Стырча, Дайлис, Страхилевич и Пропищан, Аксёновы.

В этом ряду необходимо назвать и семью Стрезевых, представители которой вот уже в третьем поколении развивают и преумножают лучшие традиции музыкального искусства и педагогики Молдовы.

В их творчестве органично сочетается хоровое и органно-фортепианное исполнительство с плодотворной педагогической и просветительской деятельностью. Имя Георгия Стрезева — родоначальника этой династии — хорошо известно не только в нашей республике, но и далеко за её пределами. Он возглавлял более двадцати лет хоровой коллектив Театра оперы и балета, а также кафедру хорового дирижирования Института искусств.

Его преданной супругой и соратницей по жизни и творчеству стала Ирина Петровна Стрезева — ведущий педагог кафедры хорового дирижирования, проработавшая не один десяток лет в нашем ВУЗе. Их сотрудничество породило прекрасную плеяду учеников и последователей, которые на сегодняшний день стали гордостью кафедры хорового дирижирования — в частности, их выпускница и заведующая кафедрой АМТИИ Илона Степан.

Традиции родоначальников этой династии плодотворно продолжают их потомки: дочь — ведущая органистка, народная артистка Республики Молдова и заведующая теоретическим отделением лицея им. С. Рахманинова Анна Стрезева, сын Юрий Стрезев, внук Михаил Стрезев и другие представители этой замечательной семьи в третьем поколении.

Среди них особого внимания достойна неординарная личность Анны Стрезевой. Её деятельность стала сферой реализации самой заветной мечты всей жизни — благодарного и благоговейного отношения к делу, прежде всего своих родителей, а также выдающихся педагогов Т.А. Войцеховской, Л. Ройзмана и О. Янченко, благодаря которым Анна Стрезева обладает великолепной органно-фортепианной исполнительской школой. Её стержнем, можно сказать, является мастерство импровизации. Достижение его стало генеральной линией творчества органистки. Самоотверженно и увлечённо, шаг за шагом, год за годом, она

постижала его секреты с первых лет обучения в классе Татьяны Александровны Войцеховской. Этот процесс продолжается и поныне.

Как известно, импровизация на органе в особой степени синтезирует в себе приёмы исполнительства и композиции. Большим стимулом в этом процессе явилось то, что в Московской консерватории Анна Стрезева занималась по двум специальностям: как музыковед и органистка, обладая прекрасной фортепианной базой — школой Т.А. Войцеховской. Безусловно, это *триединство* стало залогом успеха в овладении приёмами и методами органной импровизации, по словам самой Стрезевой, — *высшим пилотажем* для исполнителя.

Трудолюбие, упорство и удивительное дарование, полученные Анной Стрезевой от родителей, сыграли особую роль в её жизни и карьере. В музыкальной культуре Молдовы Анна Стрезева представляет собой уникальный пример музыканта, достигшего редкой гармонии артистической и педагогической деятельности. Для народной артистки Республики Молдова, заведующей музыкально-теоретическим отделом лицея имени Сергея Рахманинова, преподавателя по классу органа АМГИИ, педагогика стала ещё одной сферой творчества. По её словам, “педагогика — это непрерывно развивающееся, живое искусство, основанное на особых правилах и законах логики действий”. Таким образом, и в педагогике, по мнению Анны Стрезевой, имеет место своеобразная, запланированная импровизация.

От своих родителей Анечка, как и сейчас ласково называют её в семье, унаследовала безграничную любовь к музыке, высокопрофессиональное отношение к своему делу и, несмотря на свою большую популярность, многочисленные титулы и регалии, абсолютно лишена какой-либо *звёздной болезни*. Она, как и её родители — Георгий Дмитриевич и Ирина Петровна Стрезевы, — является воплощением благородства, искренности и максимальной доброжелательности.

Таким образом, Молдова может и должна гордиться не только замечательной плеядой представителей композиторской школы, но и великолепными исполнителями, делающими честь европейской культуре.

В заключение отметим, что данный материал основан исключительно на интервью и сведениях из личных бесед автора с Анной Стрезевой. Его завершает список публикаций, составленный самой артисткой, который расширяет наши представления о её жизни и творчестве.

Избранные публикации на русском языке

1. АБРАМОВИЧ, Е. На концертах «Барокко» нет равнодушных. В: *Capitala=Столица*. Кишинёв, 2004, 5 июня, С. 5–6.
2. СТРЕЗЕВА, Анна. Учиться в России — великая честь: [интервью с органисткой Анной Стрезевой. Беседовала] И. Агапкина. В: *Русское слово*. Кишинёв, 2014, 7 марта, с. 13 [accesat 29.09.2015]. Disponibil: <http://www.russlovo.md/?pub=204>.
3. БОГАЧЕНКО, Е. Жемчужина в океане музыки. В: *Независимая Молдова*. Кишинёв, 2004, 17 июня.
4. ЕФИМОВА, Л. Анна. В: *Русское слово*. 2001, № 2.
5. СТРЕЗЕВА, Анна. Анна Стрезева: Не изгоняйте музыку из храма: [интервью с органисткой]. Беседовала: Р. Казакова. В: *Аргументы и факты в Молдове*. Кишинёв, 2006, № 23, с. 23.
6. СТРЕЗЕВА, Анна. «Оркестр под управлением любви»: [интервью с органисткой Анной Стрезевой]. Записала: Р. Казакова. В: *Деловая газета*. Кишинёв, 2000, 14 янв, с. 25.
7. СТРЕЗЕВА, Анна. Счастливого рождества на австрийской земле: интервью с органисткой Анной Стрезевой. Записала Р. Казакова. В: *Деловая газета*. Кишинёв, 2003, 10 дек., с. 8.
8. КИЦЕНКО, Д. *Многая лета* [online]. В: Livejournal. 2011 [accesat 29.09.2015]. Disponibil: <http://dem-2011.livejournal.com/197765.html>
9. КОЖУХАРЬ, Е. Анна Стрезева – единственная органистка Молдовы. В: *Public*, 2008, июль.

10. КОЧАРОВА, Г. Покоряющая музыкальный космос. В: *Artinfinit*. Chișinău, 2010, mar.–apr. [accesat 29.09.2015]. Disponibil: <http://artinfinit.md/cgblog/19/159/pokoryayuschaya-muzykalnyj-kosmos>.
11. И вновь, и вновь звучит орган (единственная и неповторимая Анна Стрезева). Материал подгот.: Е. Кудрявцева. В: *Free Time*. Кишинёв, 2012 [accesat 29.09.2015]. Disponibil: <http://free-time.md/rus/ppl/i2784-i-vnov-i-vnov-zvuchit-organ-edinstvennaj-i-nepovtorimaj-anna-strezeva/>.
12. ПОЖАР, С. И себя показали, и Европу посмотрели. В: *Аргументы и факты в Молдове*. Кишинёв, 2003, №23.
13. СТРЕЗЕВА, Анна. Импровизация для Анны и органа: [интервью с органисткой Анной Стрезевой. Беседовала] Н. Январёва. В: *Русское слово*. Кишинёв, 2009, 6 фев., р. 17.

Избранные публикации на румынском языке

1. STREZEVA, Ana. Ana Strezev: “Dorința mea este ca muzicienii noștri sa nu plece de acasă”. A intervievat S. Bogdanaș. In: *Timpul*. Chișinău, 2004, 15 oct.
2. CIOCOI, Gh. Regina instrumentelor, orga, față în față cu Bach și Ana Strezev. In: *Dialog*. Chișinău, 2000, 30 oct.
3. STREZEVA, Ana. Anna Strezeva: Muzica ce provine din echilibru. A intervievat R. Iuncu. In: *Contrafort: Revistă a tinerilor scriitori din Republica Moldova*. Chișinău, 2003, Nr. 12, pp. 18–19.

ПАМЯТЬ О МАРИИ ЧЕБОТАРИ НА ЕЁ РОДИНЕ

MEMORIA DESPRE MARIA SEBOTARI ÎN PATRIA SA

THE MEMORY OF MARIA SEBOTARI IN HER HOMELAND

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ,

ассистент-стажёр, Академия хорового искусства им. В.С. Попова,
Москва, Россия

В статье освещён ряд наиболее значимых культурных мероприятий, происходящих в Молдове в постсоветский период, посвящённых памяти нашей великой соотечественницы М. Чеботари. Среди них — встречи, концерты, премьера документального фильма «Ария» и т.д. Затрагивается вопрос о причинах забвения этого имени на родине в советское время, а также о попытках его реабилитации в наши дни. В статью включена информация о нескольких наиболее интересных проектах по изучению и пропаганде творчества М. Чеботари в Молдове, в связи с чем упоминается о роли работ Н. Дидученко и А. Дэнилэ.

Ключевые слова: Чеботари, опера, сопрано, голос, память, фильм

Articolul relevă un șir de evenimente culturale importante, dedicate memoriei mării noastre compatrioate M. Cebotari în Republica Moldova din perioada post-sovietică. Printre acestea sunt întâlniri, concerte, premiera filmului documentar “Aria”, etc. Se abordează problema uitării acestui nume în patria în perioada sovietică, precum și încercările de a-l reabilita astăzi. Articolul a inclus, de asemenea, informații despre câteva proiecte interesante legate de promovarea artei M. Cebotari în Republica Moldova, menționând în acest context rolul lucrărilor lui N. Diduchenco și A. Dănilă.

Cuvinte-cheie: Cebotari, opera, soprană, vocea, memoria, film

The article presents a number of the most significant events dedicated to the memory of our great compatriot M. Cebotari in the post-soviet period. These are meetings, concerts, the premiere of the documentary film “Aria” and other events. The author also analyses the causes of the disappearance of her name in her homeland during the Soviet era and describes the attempts of rehabilitating it today. The article also includes information about some of the most interesting projects, ment to study and promote M. Cebotari’s art in the Republic of Moldova, mentioning, in this context, the role of the works of N. Diduchenco and A. Danila.

Keywords: M. Cebotari, opera, soprano, voice, memory, film

Марии Чеботари по праву принадлежит первенство среди певцов, родившихся на молдавской земле. Ничуть не умаляя достоинства таких выдающихся сопрано, как Л. Липковская или М. Биешу, отметим, что Чеботари наряду со своими соотечественницами стяжала славу одной из лучших певиц мира. Оценивая вокально-сценическое мастерство М. Чеботари, её можно назвать предшественницей Марии Каллас, настолько артистические достижения певицы сравнимы с наследием великой гречанки.

Певице досталась короткая и нелегкая жизнь, озарённая, однако, радостью творчества и материнства. В то же время на фоне политической конъюнктуры, на долгие годы после её смерти, на родине в Молдове и в России память о ней и её творчестве была предана забвению. Толчком к этому послужил не столько успех звезды Третьего рейха, сколько участие в фильмах антисоветского содержания — *Сильные сердца* на русскую революционную тему и *Одесса в пламени*. Этот фильм режиссёра К. Галлоне о вхождении румыно-фашистских войск в Бессарабию и Одессу во времена Второй мировой войны замечателен тем, что в нём запечатлено уникальное исполнение Марией Чеботари молдавской народной песни — *дойны*. Известно, что певица любила мелодии своей страны, часто их пела, особенно в ранней молодости.

Немало лет прошло с тех пор, как та, чей голос называли «сопрано века», покинула этот мир. Изменились границы Европы, трансформировались политические режимы, и вот, наконец, и в Республике Молдова вспомнили о своей Марии. Она вновь стала героиней публикаций, о ней заговорили на радио, телевидении. В Кишиневе назвали её именем одну из центральных улиц. В её память были выпущены почтовые марки и серебряная юбилейная монета по случаю 100-летия со дня рождения.

Но это уважительное мнение официально сформировалось только в последнее время. Поспособствовал тот факт, что Молдова в 1991 году на волне возросшего национального самосознания получила независимость. Новому государству нужны были национальные герои, и в их число попала Чеботари. И хотя на сей раз имя М. Чеботари оказалось скорее своего рода лозунгом политического режима, это сыграло положительную роль. Правда, её собственная национальная самоидентификация была отнюдь не однозначной. Принято считать, что певица любила называть себя румынкой, но как можно было себя назвать, будучи подданной Румынского Королевства, в условиях войны с СССР? Не стоит забывать, что мать певицы — болгарка, а родным языком для Марии был русский, на котором она переписывалась с сестрой и матерью, когда те жили в Бухаресте. К тому же первым мужем певицы был русский граф Александр Вырубов, а лучшей подругой — Ольга Чехова, которая, как уже доказано в наши дни, была агентом советских спецслужб [1]. В начале своей деятельности за границей Чеботари вращалась преимущественно в русских эмигрантских кругах.

Интерес к творчеству знаменитой землячки в Бессарабии проявился уже при жизни певицы, в 1920–1930-е годы. Соотечественники с любопытством и вниманием следили за успехами Марии. Об этом свидетельствует, в частности, отрывок из местной газетной статьи 1930-х годов, когда в одном из информационных сообщений, опубликованных 28 февраля 1932 г. в газете *Бессарабское слово*, было упомянуто о предстоящих съёмках¹ Чеботари: «Наша кишинёвка Мария Чеботарь, получившая, как известно, ангажемент в Дрезденскую оперу, выступала на днях в концерте Венского филармонического общества. Концерт был посвящён произведениям Верди. Мария Чеботарь имела такой успех, что концерт её решено зафильмировать» [2]. Картину дополняет интервью из числа тех, которые Чеботари не раз давала местным газетам во время своих частых приездов домой. Однако съёмки этого концерта, насколько известно, не состоялись, иначе они, безусловно, украсили бы созданный недавно режиссером В. Друком фильм о Марии Чеботари.

¹ Нужно сказать, что вообще русскоязычная бессарабская печать немало внимания уделяла новостям из мира кино, рассказывая о планах будущих постановок.

Молдавским режиссером Владом Друком, несмотря на развал отечественного кинематографа, произошедший в 90-е гг., в 2004 г. был снят документально-художественный фильм *Ария*. В октябре в кишиневском Доме кино, состоялась его аван-премьера. Этот фильм является первой и единственной документальной лентой о жизни и творчестве великой певицы. Он создан на базе аудио-, фото- и видеодокументов, найденных в архивах Госфильмофонда в Москве, Румынской Синематеки (Cinemateca Română), а также в австрийских и немецких частных фильмотеках. Вставлены в него также кадры из фильмов, в которых снялась артистка, и изданные записи её голоса. Сценаристом выступил известный молдавский документалист Д. Олэреску, автор брошюры о фильмах с участием Чеботари, а консультантом — А. Дэнилэ, неутомимый собиратель материалов о певице, восторженный почитатель её таланта, издавший в 1999 году монографию *Мария Чеботари в воспоминаниях, хрониках и фотографиях* [1]. Роль А. Дэнилэ, внёсшего большой вклад в изучение и пропаганду творчества М. Чеботари в Молдове, огромна¹.

Работа над фильмом *Ария* заняла длительное время. Основные съемки проходили в городах, связанных с именем певицы: в Дрездене, Берлине, Вене, Риме и в Милане. «Мы не работали целых пять лет. Просто отпраивались на съемки, когда находили средства. Деньги заканчивались, и мы возвращались, ожидая, когда снова появится возможность выехать. К тому же, трудные были поиски необходимых материалов, записей и большие сложности возникли, когда мы монтировали старую хронику, не очень хорошего качества», признается В. Друк [5]. В 2005 году фильм получил Гран-при и памятный трофей кишиневского фестиваля *Хронограф*².

Интересны не только биографические материалы фильма, но и оригинальные режиссёрские решения. Молдавское интернет-издание сообщает: «Фильм состоит из четырех частей и эпилога. Он начинается с показа непонятных, загадочных кругов — один в другом. Сначала кажется, что это вид древнего амфитеатра, затем, по мере приближения картинки, становится ясно, что это огромная люстра. Как потом оказалось, эта люстра висит в зале знаменитой Венской оперы, на сцене которой блистала Мария Чеботарь. «В театре мне разрешили недолго снимать, ведь за это необходимо платить. Когда я зашел в зал, он был пуст. На сцене работники театра устанавливали декорации. Был темноватый, приглушенный свет, и мне некого было попросить осветить зал. Я не знал, что мне лучше снять, что успеть. И тут я увидел огромную люстру. Она была не полностью освещена. Я откинулся на спинку кресла, и мне показалось, что это что-то удивительное, неземное», — рассказывает В. Друк [5].

Национальная газета *Timpul de dimineață* высоко оценивала труд кинематографистов: «Фильм имеет хорошую драматургию, авторы сознательно работали над эмоциональным воздействием и художественной стороной своей ленты» [6, с. 18].

Знаменательным событием стал приезд сыновей Чеботари на родину их матери. В сентябре 1998 года младший сын Фриц получил от Марии Биешу приглашение посетить её

¹ В 1970 году певец и педагог, и. о. доцента Государственного института искусств им. Г. Музическу Николай Дидученко заканчивает небольшую монографию [3]. В её основу легли перевод на русский язык книги А. Минготти, первого биографа певицы [4], а также собственные воспоминания автора, переписка со старшей сестрой певицы — Прасковией Цанович-Чеботарь и, отчасти, материалы, присланные автору из Берлинской и Дрезденской опер, а также выписки из австрийских и румынских периодических изданий. Этот рукописный труд, не изданный, по-видимому, из-за скоростной смерти автора, ныне находится в Национальном архиве республики. Можно утверждать, что он лёг в основу дальнейших работ о певице, изданных в Молдове. Таким образом, Н. Дидученко оказался первым, кто серьёзно и масштабно принялся изучать наследие Чеботари у нас в республике.

² Упоминание о событии см. по адресу: <http://forum.md/673843>

фестиваль. Прибыв в Кишинёв с семьёй, он провел здесь пять дней. Тогда Фрица принял и президент республики Пётр Лучинский. А в 2001 году из Новой Зеландии в Кишинёв приехал с дочерью старший сын М. Чеботари Петер. В Молдове их также ждал радушный приём, состоялась и встреча в Союзе музыкальных деятелей. Хочу привести высказывания Петера по этому поводу: «Только сейчас, будучи здесь, понимаю, что моя мать происходит из очень светлого и гостеприимного народа» [7, с. 6].

К сожалению, в Кишиневе дом, в котором родилась певица, не сохранился. Безусловно, это объясняется тем, что долгое время имя М. Чеботари было насильственно вычеркнуто из национальной памяти. Район старого города, где располагался этот дом, в советское время несколько раз перестраивался, а поскольку здание не представляло архитектурной ценности, оно было снесено. На его месте сейчас стоит современный многоэтажный жилой дом, и единственным напоминанием о том, что здесь когда-то родилась и жила М. Чеботари, стала памятная доска, установленная в 1990-х годах.

В 2000 году Молдова широко отметила 90-летие со дня рождения Марии Чеботари. В Национальном театре оперы и балета собралась музыкальная общественность, многочисленные гости из-за рубежа. В честь певицы был дан костюмированный концерт в постановке Э. Константиновой, он состоял из тех оперных отрывков, (в основном, из сочинений итальянских и русских композиторов), в которых в свое время выступала М. Чеботари¹. Освещён этот концерт был в кишинёвской газете *Capitala* [8, с. 8].

Своеобразно был отпразднован и 100-летний юбилей великой землячки в 2010 году, в одном из частных старинных домов старого Кишинева, недалеко от места, где когда-то находился отчий дом Чеботари, собралась творческая интеллигенция и молдавские артисты. Присутствовали также старожилы, которые помнили артистку. Вокалисты пели, актеры обсуждали идею режиссера С. Фусу о постановке драматического спектакля о певице. Пили вино из старинного погреба и слушали под проливной дождь рассказ художника Г. Саинчука, ныне покойного, о юной Марии. Все как будто на несколько часов оказались в Бессарабии — провинции Российской империи или в старом Румынском королевстве.

А 10 февраля 2012 года в Большом зале Молдавской национальной филармонии им. С. Лункевича состоялся гала-концерт, приуроченный к 102-й годовщине со дня рождения великой певицы. Концерт под названием *Вена Марии Чеботари. Подношение диве (Viena Mariei Cebotari. Omagiu pentru divă)* прошел при участии филармонического симфонического оркестра. Инициатором концерта выступил автор этих строк. Поначалу предполагалось провести концерт в Театре оперы и балета, затем была получена поддержка этой идеи от Органного зала, но, учитывая, что для концерта понадобился большой состав оркестра, который не смог бы расположиться на его маленькой сцене, было решено остановить выбор на Национальной филармонии.

При составлении программы концерта учли следующее соображение: судьба М. Чеботари неразрывно связана с историей австро-немецкой культуры 1930–1940-х годов, поэтому было решено включить в программу концерта сочинения венских композиторов (К. В. Глюк, В. А. Моцарт, О. Николаи, И. Штраус, Р. Штраус), ранее в Молдавии не звучавшие. Эти произведения из репертуара певицы исполнили молодые кишинёвские

¹ По замыслу режиссёра, в роли маленькой кишиневской девочки Маруси Чеботарь выступила Анастасия Кушнир, тогда ещё совсем юная солистка Национальной оперы Молдовы.

вокалисты З. Варданян, Е. Дану, Т. Костюк, Л. Марин, М. Радиш, И. Тимофти и автор этой работы. Дирижировал оркестром М. Холиарток (Румыния). Вот как цитирует слова организаторов этого мероприятия молдавский музыкальный критик Е. Узун: «Этот концерт в молодежном составе исполнителей мы планируем уже два года, и, наконец, возникла возможность воплотить идею в реальность» [9].

Главная цель, которую преследовали организаторы концертного мероприятия — создать образ М. Чеботари как молдавской артистки, реализовавшей себя за рубежом. Разрабатывая сценарий концерта, они стремились воплотить в жизнь мысль и о том, что М. Чеботари была не просто известной певицей и актрисой своего времени, она также влияла на развитие европейской культуры, став образцом совершенства для многих композиторов.

Репертуар М. Чеботари не случайно было решено воспроизвести силами молодых одарённых вокалистов Молдовы. В интервью, данном Елене Узун автором этих строк, отмечалось: «Это не всем по силам, не всем доверишь исполнение шедевров музыкального авангарда Германии начала XX века, но нашим составом исполнителей мы довольны и надеемся, что концерт наш станет событием! Смеем заверить, что он будет интересен широкой публике, потому что Мария Чеботари не только исполняла сложные оперные партии, но и была звездой оперетты. И в нашей программе прозвучат фрагменты из *Цыганского барона* Иоганна Штрауса» [9]. Этот концерт получил широкий общественный резонанс и был назван лучшим в филармоническом сезоне 2011–2012 годов. Хочется верить, что данный концерт окажется не последним громким мероприятием, посвящённым памяти нашей великой соотечественницы.

В заключение добавим, что Мария Чеботари представляет собой явление не только национального и европейского масштаба. Её роль чрезвычайно важна для мирового музыкально-исполнительского искусства. Природные способности певицы, воспитанные на лучших достижениях классического искусства XIX века, удивительным образом явились эталоном и для исполнителей современной музыки. Безусловно, талант такого уровня трудно понять и оценить в одночасье, и потому регулярное, частое напоминание в нашей стране о М. Чеботари необходимо, чтобы активизировать начавшийся процесс возрождения её имени, преданного многолетнему забвению. В свою очередь, это неизбежно повлечёт за собой дальнейшее глубокое изучение и осознание вклада этой исключительной личности, ставшей объектом культурного наследия XX века.

Библиографические ссылки

1. DANILĂ, A. *Maria Cebotari*. Chisinau: Bastina-RADOG, 1999.
2. Наша кишинёвка... В: *Бессарабское слово*. Кишинев, 1932, 28 фев.
3. ДИДУЧЕНКО, Н. *Мария Чеботарь*: монография. Кишинев, 1970. Рукопись. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 2. Д. 381.
4. MINGOTTI, A. *Maria Cebotari, das Leben einer Sängerin*. Salzburg: Hellbrun-Verlag, 1950.
5. ЛЯХОВА, И. *Оперная легенда Мария Чеботарь*. In: *Chişinău, oraşul meu*: blog [online]. [accesat 14 iul. 2015]. Disponibil: <https://chisinauorasulmeu.wordpress.com/category/maria-cebotari/page/2/>
6. BOGDĂNAŞ, S. *Maria Cebotari s-a înălţat pe marele ecran*. In: *Timpul de dimineaţa*. Chişinău, 2004, 8 oct.
7. PARTOLE, C. *O lacrimă din memoria unui neam*. In: *Moldova suverană*. Chişinău, 2001, 28 iul.
8. MIRCOS, V. *Maria Cebotari—o voce de legendă*. In: *Capitala*. Chişinău, 2000, 27 mai.
9. УЗУН, Е. Симфонии Национальной филармонии. In: *ObzorMD.com*: Новости в Молдове и обзор молдавской прессы: site [accesat 10 dec. 2015]. Disponibil: <http://obzormd.com/2012/02/07/simfonii-nacionalnoji-filarmonii/>

X. Paralele muzicale

ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ ВИКТОРА ШЕРГОВА ТЯЖИНСКАЯ ТЕТРАДЬ¹

FOLCLORUL MUSICAL DIN REGIUNEA KEMEROVO
ÎN CICLUL CAETUL DIN TEAJINSKI PENTRU PIAN DE VICTOR SHERGOV

FOLKLORE SONGS OF THE KEMEROVO REGION IN VICTOR SHERGOV'S
THE PIANO CYCLE THE TYAZHINSKY NOTEBOOK

ОЛЬГА СИНЕЛЬНИКОВА,

доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»

Статья посвящена воплощению песенного фольклора Кемеровской области в жанре фортепианного цикла «Тяжинская тетрадь» кузбасского композитора Виктора Шергова. За основу тематизма семи пьес цикла композитор взял народные песни, записанные в экспедициях по Тяжинскому району Кемеровской области. В становлении и развитии фольклорной среды современного Кузбасса сказались особенности старожильского и новосельческого песенного репертуара. В. Шергов мастерски соединяет в своем произведении фольклорный мелос и современный музыкальный язык, используя технические и композиционные приемы XX века, при этом сохраняя местный национальный колорит фольклорных образцов Тяжинского района.

Ключевые слова: песенный фольклор, Кемеровская область, Тяжинский район, В. Шергов, фортепианный цикл

Articolul este consacrat analizei abordării folclorului din regiunea Kemerovo în ciclul pentru pian "Caietul din Teajinski" semnat de compozitorul Victor Shergov. În cele șapte piese ale ciclului compozitorul utilizează în calitate de sursă tematică câteva cântece populare culese în expedițiile folclorice prin districtul Teajinski din regiunea Kemerovo. Constituirea și dezvoltarea mediului folcloric al Kuzbasului contemporan au fost puternic influențate de particularitățile cântecelor de tradiție veche (sec. XVII–XVIII) și a celor de tradiție nouă (sec. XIX). V. Shergov îmbină cu măiestrie melosul folcloric cu limbajul muzical contemporan, folosind procedeele tehnice și compoziționale moderne și păstrând totodată coloritul local al mostrelor folclorice din districtul Teajinski.

Cuvinte-cheie: cântec folcloric, regiunea Kemerovo, districtul Teajinski, V. Shergov, ciclu pentru pian

The article is devoted to the analysis of approaching the song folklore of the Kemerovo region in the Piano cycle "The Tyazhinsky notebook" by Victor Shergov — a composer from Kuzbass. Seven parts of the cycle based on themes of folk songs were recorded in the expeditions to the Tyazhinsky district of the Kemerovo region. Features of the old and new settlers' song repertoire have affected the formation and development of folklore in the modern environment of Kuzbass. V. Shergov brilliantly combines in his work folk melodies and contemporary musical language, using compositional techniques of the twentieth century, keeping the Russian national and local colouring of folk models of the Tyazhinsky district.

Keywords: song folklore, Kemerovo region, Tyazhinsky district, V. Shergov, piano cycle

Когда моё остынет сердце
И жизни подведут черту, —
Я сыну передам в наследство
Мою влюбленность в красоту...
(Владимир Шергов)

Песенный фольклор Кемеровской области, как и всего Западносибирского региона, — это особое явление, представляющее собой вариант вторичной (производной) традиции. Его

¹ Публикация подготовлена при финансовой поддержке РГНФ и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта №15-14-42001 «Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990–2010 гг.)».

специфика обусловлена сложными историко-культурными процессами XX века, происходившими в России, интенсивной миграцией населения и межэтническими взаимодействиями. В начале XX века большие массы крестьян из Белоруссии, Украины, центральных и юго-западных областей России, ехали на вольные земли Сибири целыми деревнями со своими традициями, обрядами, песнями, народными промыслами, чтобы изменить свою жизнь к лучшему. Здесь они заселялись либо в уже существующие поселения, либо образовывали новые, на приглянувшихся местах, полностью сохраняя свой жизненный уклад и культуру.

Разнообразие культурных традиций по-прежнему остается специфическим свойством и одной из ценностей культуры Кузбасса и Сибири в целом. Несмотря на то, что более 90% населения Кемеровской области составляют русские, здесь живут потомки белорусов, украинцев, татар, немцев, шорцев, телеутов, хантов, чувашей, мордвы и др., а также потомки их смешанных браков. Кроме того, в Кузбассе проживают и различные конфессиональные группы населения. К примеру, большое значение для региона имеют песенные традиции старообрядческих общин, которые, как показали экспедиционные исследования, сохранились в начале XXI столетия преимущественно на юге Кузбасса. Исторически в освоении территорий Сибири в XVI–XVII веках участвовали, как известно, казаки-первопроходцы, привнося из разных территорий России свои формы народной культуры. Поэтому в регионах современного Кузбасса столь часто можно встретить старинные народные песни южнорусской казачьей (донской, кубанской и др.) традиции. Наряду с естественным стремлением отдельных групп населения сохранить региональные традиции, под гнетом глобализации идет неизбежный процесс их ассимиляции, взаимопроникновения.

Исследователи-фольклористы выделяют три основные группы песен русско-сибирского населения:

1. Старожильческая песенная традиция с комплексом особенностей музыкально-композиционного строения (фольклорные традиции в поселениях XVII–XVIII веков).
2. Песни позднего происхождения, но распетые на основе музыкально-стилевых закономерностей староожильческих традиций.
3. Песенная традиция поздних переселенцев (или «новосельская», по определению А. М. Мехнецова), имеющая сходство с общерусской песенной традицией и близкая по музыкально-поэтическому языку к городской песенной культуре (фольклорные традиции в поселениях второй половины XIX – начала XX века).

Впервые комплекс староожильческих традиций в Западной Сибири на основе результатов многолетних экспедиций 1966–1972 годов был выделен известным этномузыковедом А. М. Мехнецовым [1]. Им же были определены связи староожильческой культуры с традициями Русского Севера. Кроме того, в ряде поселений XIX века бытуют песенные традиции, которые условно можно определить, как традиции смешанного или переходного типа.

Традиции переселенцев, приспосабливаясь к непростым природно-географическим и экономическим условиям региона, способствовали формированию достаточно пестрого этнокультурного пространства. В становлении и развитии фольклорной среды современного Кузбасса сказались особенности староожильческого (севернорусского) и новосельского (преимущественно южнорусского) песенного репертуара, интенсивность разнолокальных контактов, воздействие корневых восточнославянских традиций с одной стороны и

современных социокультурных условий — с другой. Народные песни Тяжинского района — яркий пример метатрадиционного фольклора Кемеровской области.

Виктор Владимирович Шергов (1943 года рождения) — известный в Кузбассе композитор. В каталоге его опусов имеются произведения различных жанров — 4 симфонии, 2 оратории, рок-моноопера «Попытка оправдания» на стихи Ю. Левитанского, камерно-инструментальная музыка, вокальные циклы, сочинения для хора, оркестра народных инструментов и музыка к драматическим спектаклям. Однако имя Виктора Шергова не назовешь знаменитым и популярным — его творчеством интересуется достаточно узкий круг музыкантов-исполнителей и музыковедов. Причины этого, с одной стороны — закрытый характер самого композитора и свойственная ему от природы скромность и высокая требовательность к себе (именно поэтому он до сих пор не вступил в Союз композиторов России). С другой стороны, здесь играет роль его неумение сочинять в угоду публики, продвигать свои произведения, нежелание тратить время на всякого рода рекламу и неприятие всего того, что в современном мире связано с так называемым «пиаром», чем достаточно охотно пользуются композиторы более молодого поколения.

К сожалению, немногие сочинения этого талантливого и самобытного кузбасского композитора прозвучали со сцены — большинство опусов Шергова написаны, как говорится, «в стол». Приятным исключением стала оратория «Моя земля» (или «Планета Кемерово») на стихи кузбасского поэта Г. Юрова для смешанного хора, детского хора, сопрано, баса, чтеца и большого симфонического оркестра в девяти частях, которая была исполнена в Государственной филармонии Кузбасса под руководством народного артиста России В. Барсова и сюита на темы народных песен «Тяжинские фрески» — ее премьера с успехом прошла на той же концертной площадке в исполнении оркестра народных инструментов КемГУКИ под руководством В. Лагенштейна.

Выпускник Новосибирской консерватории им. М. И. Глинки по классу композиции профессора Г. Н. Иванова (1970), В. Шергов родился в Забайкалье, в Чите, но много лет жил и работал в Кузбассе. После окончания консерватории он получил распределение в Прокопьевское музыкальное училище (сейчас Прокопьевский колледж искусств), где преподавал музыкально-теоретические дисциплины. В период с 1971 по 1978 гг. Шергов работал музыкальным руководителем Прокопьевского драматического театра им. Ленинского комсомола и писал музыку к спектаклям. Наибольшей удачей в этой области творчества сам композитор считает 30 зонгов к пьесе Б. Брехта «Кавказский меловой круг».

1984–2013 годы жизни и творчества В. Шергова связаны с городом Кемерово, где он трудился в Кемеровском музыкального училище, а с 1987 года — в Кемеровском институте культуры и искусств (ныне Кемеровский государственный университет культуры), преподавал курсы гармонии, инструментоведения и инструментовки, а также вел уроки композиции в Детской музыкальной школе № 43. Несколько лет Шергов работал музыкальным руководителем Кемеровского драматического театра им. Луначарского.

Предваряя характеристику фортепианного цикла, необходимо сказать несколько слов о чертах стиля кузбасского композитора. В первую очередь, Виктор Шергов — музыкант, композитор для которого очень значимо произнесенное или подразумеваемое слово. Данное качество проявляется не только в его тяготении к музыкальным жанрам, связанным со словом, хотя и в этом тоже. Вокальные жанры занимают существенное место в каталоге

опусов кузбасского композитора. Здесь кантатно-ораториальный жанр («Лирическая оратория», «Планета Кемерово»), и вокальные циклы (на ст. Р. Газматова «Шар земной», на тексты бурятских поэтов, на стихи А. Ахматовой «Шиповник цветет», «Трилистник», «О, муза плача»), и музыка для детей (песенный цикл «Случаи» для голоса и синтезатора на стихи Д. Хармса, переработанный в детский спектакль «Сережа и медведь»), и Вторая симфония для баритона и симфонического оркестра.

Любовь к художественному слову у В. В. Шергова родом из его читинского книжного и музыкального детства. Чтение составляло очень важную часть воспитания и становления композитора, едва ли не большую, чем музыка. Здесь велика роль его отца Владимира Борисовича Шергова — журналиста, поэта, писателя¹. «Известный журналист областной газеты — её репортер и фельетонист, обозреватель читинского радио и телевидения, футбольный комментатор (местный Вадим Синявский), лектор — международник и, наконец, шахматный судья республиканской категории (у него был первый разряд по шахматам) — вот, наверное, далеко не самый полный перечень деятельности человека, чья поэтическая книжка лирических стихов находится перед глазами читателей», — пишет Виктор Шергов в предисловии собранного и изданного им сборника стихов своего отца [2, с. 7]. Владимир Шергов — потрясающе талантливый и совершенно неизвестный, непризнанный поэт. Сколько таких гениев в нашей необъятной России?

Любовь к поэзии, литературе, театру еще больше окрепла в годы обучения В. Шергова в Новосибирской консерватории, где лекции по истории театра читал известный театровед и критик В. В. Подгородинский. Под его влиянием Шергов на многие годы увлекся творчеством поэтов серебряного века. Кроме этого он изучал живопись, литературу, театральное искусство, историю и теорию кино. Эту любовь Виктор Владимирович прививал своим ученикам в Прокопьевском музыкальном училище², где он необычайно творчески, увлекательно преподавал нам курс музыкальной литературы и параллельно открывал нам незнакомый, таинственный и прекрасный мир русской (запрещенной тогда) литературы. Именно он познакомил нас 15–16-тилетних советских детей, воспитанных только на школьной программе, с творчеством Б. Пастернака, О. Мандельштама, М. Цветаевой, А. Ахматовой, А. Белого. Именно благодаря ему мы впервые прочитали прозу М. Булгакова и Б. Пастернака. В Прокопьевском музыкальном училище Шергов организовал литературно-музыкальный клуб «Ars nova», где со студентами и коллегами-преподавателями обсуждал творчество поэтов, писателей, художников, режиссеров, приглашал на творческие встречи интересных людей. Постепенно чтение стихов, а затем и написание их, стало для композитора потребностью. Сейчас Виктор Шергов — член Союза писателей Кузбасса, активно занимается поэтическим творчеством (он издал собственную книгу стихов), публикуется на различных литературных сайтах в интернете, пишет воспоминания.

Неудивительно, что, работая в Кемеровской области на протяжении долгого времени, В. В. Шергов интересовался местными фольклорными традициями. Записи и расшифровки

¹ Владимир Борисович Шергов с 1930 по 1932 годы работал уполномоченным Читинского отделения Госиздата, затем заведующим отделом Книготорга, с 1937 года — сотрудником и ответственным секретарем газеты «Забайкальский рабочий». Во время войны служил в Манчжурии. В 1946 году вернулся в редакцию газеты в качестве заведующего отделом информации. С 1965 года он работал главным редактором студии телевидения, занимал должность ответственного секретаря областного отделения Союза журналистов.

² Автор данной статьи учился у В. В. Шергова в Прокопьевском музыкальном училище с 1981 по 1983 годы.

народных песен, собранные в экспедициях по Тяжинскому району, он творчески преломил в своих инструментальных произведениях. В 1994 году им созданы «Тяжинская тетрадь» (семь прелюдий для фортепиано) и сюита для оркестра народных инструментов «Тяжинские фрески».

Фортепианный цикл «Тяжинская тетрадь» представляет собой последовательность из семи пьес¹. В основе каждой пьесы тема народной песни, бытующей в Тяжинском районе. Есть здесь очень известные (можно сказать, даже хрестоматийные), разветвившиеся на многие, многие варианты, образцы, как например, свадебная песня «Ох, не было ветру». Другие песни мало распространены и бытуют, может быть, только в отдельных географически узких традициях. Композитор обозначает жанр каждой песни, положенной в основу цикла: №1 «В огороде верба рясна» (лирическая), №2 «Ты крапивушка зеленая» (хороводная), №3 «Пойдем, мой милый в сад зеленый» (лирическая), №4 «Скажи сынок, скажи родной» (баллада), №5 «А где эти лунные ночи» (городская), №6 «Ох, не было ветру» (лирическая), №7 «Мамашенька родимая, жениться я хочу» (свадебная).

Как видим, существенное место здесь занимает народно-песенная лирика. Однако эти обозначения обобщенные и почти не отражают обрядовую принадлежность песен (за исключением свадебной), которая, тем не менее, присутствует и вносит свои поправки в интонационно-попевочный склад, метроритмическую структуру и настроение в целом. К примеру, песня «Ты крапивушка зеленая» старожильческой традиции, тема которой легла в основу пьесы №2, предположительно появилась в Тяжинском районе вместе с первыми переселенцами – крестьянами из юго-западных областей России (Смоленской, Брянской) и Белоруссии, которые стали осваивать непроходимые таежные места бывшей Томской губернии в начале XVII века. Несколько вариантов этой песни хорошо известны в Брянской области, где она входит в круг старинных календарных лирических сенокосных песен (пелась по пути с поля). Однако Шергов обозначает жанр этой песни «хороводная», что соответствует экспедиционным записям. По-видимому, на протяжении веков старожильческая музыкально-этнографическая среда модифицировала жанровую природу песни.

Композитор интерпретирует и развивает тему песни «Ты крапивушка зеленая» как хороводную с элементами плясовой в быстром темпе (*Allegro*), сохраняя запевно-припевную структуру строки (никнущая мелодия сольного запева и терцовая попевка припева с глиссандирующим октавным взлетом в каденции). В основе пьесы вариантная форма, где варьируется как структура, так и интонационно-попевочный материал. Интересно, что третий вариант запева и припева предстает в значительно расширенном виде с мотивной разработкой запева (на протяжении 17 тактов вместо 3-х) и интенсивным ладово-гармоническим варьированием припева (на протяжении 10 тактов вместо 3–4-х) по линии удаления от фольклорного образца и приближения к музыкально-языковым параметрам XX века. Припев (34–41 тт.) сопровождают два параллельных секундаккорда (по тональной принадлежности относимые к Соль мажору–минору и к Ля мажору–минору), не имеющих отношения к заявленному Ми–бемоль мажору с диссонантной тоницей (см. Пример 1). Яркие политональные столкновения формируют терпкий колорит этой фортепианной пьесы, а остиная основа скрепляет композицию.

¹ Цикл «Тяжинская тетрадь» в авторской редакции был издан в 2010 году в качестве учебного издания по инициативе кафедры оркестрово-инструментального исполнительства Кемеровского государственного университета культуры и искусств, где в тот период работал В. В. Шергов [3].

Пример 1.

Пример 2.

Что касается структуры аккорда с секундой в нижних его звуках, то подобные созвучия встречаются и в других пьесах цикла — в №3 «Пойдем, мой милый в сад зеленый», в №5 «А где эти лунные ночи», в №7 «Мамашенька родимая, жениться я хочу». Секундаккорд без определенной тональной принадлежности можно считать, пожалуй, лейтгармонией всего фортепианного цикла. В связи с этим оригинально написана третья пьеса «Пойдем, мой милый в сад зеленый» — еще один образец инструментальной интерпретации народно-песенной лирики (см. Пример 2). На аккорде *fis-gis-h-dis*, разбросанном по разным регистрам клавиатуры, полностью сконструированы крайние разделы трехчастной формы пьесы. Можно констатировать в этой пьесе своеобразную авторскую форму минимализма, что-то вроде свободных вариаций на один аккорд. Правда, это не единственный «паттерн» пьесы. Второй элемент — собственно мелодическая попевка из песни «Пойдем, мой милый в сад зеленый» в верхнем голосе, которая в разнообразных своих вариантах чередуется со стабильными в гармоническом отношении эпизодами, основанными на одном аккорде. Из чередования двух контрастных «эпизодов-кадров» смонтирована почти вся пьеса, за исключением небольшого гетерофонного среднего раздела, построенного на имитации фольклорного «ленточного двухголосия», в партии правой и левой руки.

Не менее интересный пример старожильческой традиций представляет собой песня «В огороде верба рясна», которая презентует песенный стиль украинских переселенцев (см. Пример 3). Столь же интересна ее рецепция в первой пьесе фортепианного цикла «Тяжинская тетрадь». Эта песня, распространенная на Украине, по-видимому, казачьего (кубанского) происхождения, записывалась во многих районах Сибири, где живут украинские переселенцы. Текст и напев песни замечательно адаптировался и прижился как в Западной (Кемеровская обл.), так и в Восточной (Красноярский край, Хакасия) Сибири. У этой песни есть несколько вариантов с небольшими различиями в основных запевках и текстах, что представляет большой интерес для собирателей фольклора. Вот лишь некоторые из ее вариантов: «По за лугом зелененьким», «Ой, там на горе», «Во Полтаве я родился», «Звенит звонок на счёт проверки».

В Тяжинском районе Кемеровской области песня «В огороде верба рясна» бытует как лирическая протяжная (хотя в других регионах встречаются и плясовые варианты). Этот

жанр и передан композитором в пьесе, о чем свидетельствует метроритмическая свобода (смена размера почти в каждом такте), имитации внутрислоговых распевов и подголосочная полифония — отголоски ансамблево-хорового аутентичного исполнения с сольным запевом в казачьей фольклорной традиции. Музыкальная форма пьесы соединяет цепную структуру песенной строфы и манеру композиционной работы с темой, которая устанавливается в цикле «Тяжинская тетрадь». Почти во всех пьесах автор строит развитие композиции от максимальной приближенности к фольклорному источнику в ее начале до полной удаленности от него к концу. Здесь композитор разрушает третью песенную строфу, переводя ее развитие в статус свободной вариантности.

Пример 3.

В огороде верба рясна (лирическая)

$\text{♩} = 50$

p espress.

p

7

dolce

mp

mf

Пример 4.

Скажи, сынок, скажи родной (баллада)

$\text{♩} = 140$

mf

9

Идею индивидуальной формы минимализма продолжила четвертая пьеса цикла, основанная на теме баллады «Скажи, сынок, скажи родной» (см. Пример 4). Здесь вся композиция от начала до конца строится на остинатной пунктирной ритмической фигуре. Текст баллады — диалог матери с сыном, вернувшимся из боя с далекой стороны. Характер текста и мелодии песни говорят о ее более позднем происхождении, чем другие образцы фольклора Тяжинского района Кемеровской области, и ее принадлежности к новосельческому этнографическому слою, сформированному переселенцами XIX – начала XX века. Этой же традиции принадлежит городская романс «А где эти лунные ночи», тема которого развивается в пьесе №5 фортепианного цикла. В начале пьесы композитор воспроизводит полную мелодию городской песни (*Adagio*) с широкой фразировкой и «гитарным» аккомпанементом (12 тактов), а с 13-го такта (*Piu mosso*) следуют свободные «размышления» по поводу этой темы.

Пример 5.

А где эти лунные ночи (городская)

Adagio $\text{♩} = 57$

p legato

espress.

p

1

4

«Тяжинская тетрадь» завершается пьесами, в основе которых темы свадебных песен. Не просматривается ли в фортепианном цикле В. Шергова сюжет — любовная история молодой пары, которая заканчивается свадьбой? Ведь в каждой песне есть довольно пространственный поэтический текст. Он не произносится, но семантика его оказывается очень даже действенной, в виду многовариантной распространенности и известности большинства мелодий и текстов песен, положенных в основу инструментального цикла.

Песня «Ох, не было ветру» (№6) обозначена как «лирическая». Вариантов этой песни, исполняемой в разных регионах России нет числа. Песня поется в тот момент свадьбы, когда приезжает жених, однако в отдельных локальных традициях ее поют и на смотринах. Шестая пьеса фортепианного цикла самая миниатюрная — в ней воспроизводится всего две песенные строфы. Именно эта пьеса по музыкальному языку в наибольшей степени близка к своему фольклорному источнику.

В фортепианном цикле «Тяжинская тетрадь» В. В. Шергов мастерски соединяет фольклорный мелос и современный музыкальный язык, используя технические и композиционные приемы XX века. При этом композитор сохраняет локальный колорит фольклорных образцов Тяжинского района Кемеровской области, ориентируется как на типологические свойства народно-песенных жанров, так и на местные интонационные особенности фольклора.

Народные песни русских старожилов Кемеровской области и переселенцев XIX–XX веков образуют важнейшую часть народной песенной культуры юга Западной Сибири. Напомним, что в Кузбассе проживает множество национальностей, но 90% населения составляют русские. Обладая высокими художественными достоинствами, русские народные песни Кемеровской области, в частности Тяжинского района, по праву занимают важное место в фольклоре сибирских переселенцев. Произведения Виктора Шергова «Тяжинская тетрадь» и «Тяжинские фрески» — первые примеры талантливого претворения фольклора Кемеровской области в академических музыкальных жанрах. В заключении хочется выразить надежду, что новое поколение современных композиторов, проживающих и работающих в Сибири, будут обращаться к родным музыкальным истокам и находить новые идеи для своего творчества в русской традиционной культуре Кемеровской области.

Библиографические ссылки

1. МЕХНЕЦОВ, А. М. Об особенностях песенного стиля старожилов Томского Приобья. В: *Музыкальная фольклористика*. Москва: Сов. композитор, 1978, вып. 2, с. 158–179.
2. ШЕРГОВ, В.В. Воспоминания и размышления. В: Шергов, В.В. *Лирика*. Кемерово, 2011, с. 5–42.
3. ШЕРГОВ, В.В. *Тяжинская тетрадь*: семь пьес для фортепиано. Кемерово: КемГУКИ, 2010.

**ФОРТЕПИАННОЕ НАСЛЕДИЕ В. РЕБИКОВА В КОНТЕКСТЕ
ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА****MOȘTENIREA PIANISTICĂ A LUI V. REBIKOV ÎN CONTEXTUL TRADIȚIILOR
CULTURII MUZICALE RUSE DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX****V. REBIKOV'S PIANO HERITAGE IN THE CONTEXT OF THE TRADITIONS
OF THE RUSSIAN CULTURE OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY****ОЛЬГА МУРАВСКАЯ,**

и.о. профессора, кандидат искусствоведения,

Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой

Статья посвящена анализу жанрово-стилевой специфики фортепианного творчества В. Ребикова — выдающегося представителя русского музыкального модернизма начала XX столетия. Разнообразные жанровые сферы его творчества (музыкальный театр, инструментальная и хоровая музыка) более всего соотносимы с символизмом, который в данный период также переживает период расцвета. Одновременно, очевидна связь произведений В. Ребикова с традициями импрессионизма и экспрессионизма, что особенно заметно в его «психографических драмах» («Бездна», «Альфа и Омега» и др.). Склонность к миниатюризму на разных жанровых уровнях, к предельной простоте фактуры, что наиболее полно проявилось в его фортепианных опусах, декларированная самим композитором в его девизе «Многое в малом!», также дала повод В. А. Логиновой назвать В. Ребикова «первым композитором «примитивистом», «минималистом».

Ключевые слова: В. Ребиков, фортепианное творчество, русский модернизм, символизм, экспрессионизм

În articol sunt analizate particularitățile stilistice și de gen ale creației pianistice a lui V. Rebikov — reprezentant notoriu al modernismului muzical rus de la începutul secolului XX. Diversele sfere genuistice ale creației compozitorului (teatrul muzical, muzica instrumentală și cea corală) cel mai bine se raportează simbolismului — curent care în perioada respectivă cunoaște o adevărată înflorire. În același timp este evidentă legătura lucrărilor semnate de V. Rebikov (în special a "dramelor psihografice" "Abisul", "Alfa și Omega" ș.a.) cu tradițiile impresionismului și expresionismului. Predilecția față de miniatură la diferite niveluri genuistice, simplitatea extremă a facturii exprimate de compozitor în deviza lui "Multul în mic" s-au manifestat în special în opusurile pianistice și i-au permis muzicologului V. Loginova să-l numească pe Rebikov primul compozitor "primitivist", "minimalist".

Cuvinte-cheie: V. Rebikov, creația pianistică, modernism rus, symbolism, expressionism

This article analyzes the genre and stylistic specifics of piano works written by V. Rebikov — an outstanding representative of Russian musical modernism of the early twentieth century. A variety of genres he turned to in his work (musical theater, instrumental and choral music) are best correlated with symbolism, which at that time also experienced a period of prosperity. At the same time, there is an obvious connection between the works signed by V. Rebikov and the traditions of impressionism and expressionism, which is especially evident in his "psychographic dramas" ("The Abyss", "Alpha and Omega", etc.). Propensity to miniaturism at different genre levels, to the utmost simplicity of texture, most fully manifested in his piano opuses, declared by the composer himself in its motto "A Lot in the Little!", also gave musicologist V.A. Loginova the reason to call V. Rebikov "the first "primitivist", "minimalist" composer".

Keywords: piano works, V. Rebikov, Russian modernism, symbolism, expressionism

«Я малый метеорит, которому суждено пройти свой путь совершенно незаметно для русской музыки, изобилующей такими талантами и гениями» [1, с. 24]. Так достаточно скромно оценил себя и свой творческий потенциал один из выдающихся русских музыкантов начала XX века В. И. Ребиков. «Подобно комете с пылающим хвостом, он поначалу привлек всеобщее внимание смелостью, неординарностью, непредсказуемостью. Однако не сгорел в плотных слоях атмосферы русской классики. Свой бесконечный путь в музыкальной Вселенной этот «малый метеорит» до сих пор продолжает вблизи планет-гигантов, имя которым — П. Чайковский, А. Скрябин, И. Стравинский» [2, с. 85]. Чуждый тщеславия, он вместе с тем всегда осознавал свою причастность к делу созидания отечественной культуры:

«Идет великая работа. Строится великий Храм, и каждый из авторов созидает свой камень для Храма Музыки» (цит. по: [3, с. 24]).

Художника новаторских устремлений, искателя новых берегов, композитора, во многом опередившего своих современников в применении отдельных выразительных средств, ставших затем основой музыки XX в. в творчестве А. Скрябина, И. Стравинского, С. Прокофьева, К. Дебюсси, — В. Ребикова постигла трагическая судьба непризнанного у себя на родине музыканта. В настоящий момент творчество этого композитора, в частности фортепианные сочинения, переживают исполнительский и исследовательский ренессанс, что и обуславливает актуальность темы представленной статьи. Ее цель ориентирована на выявление поэтико-интонационной уникальности фортепианных сочинений В. Ребикова в русле духовно-эстетической и стилевой специфики русской культуры начала XX в.

Русское искусство рубежа XIX–XX вв. обладает особой притягательной силой для многих исследователей. Этот период был насыщен сложными историко-художественными процессами, острой борьбой противоположных тенденций, разного рода манифестами и программами, которые сменяли друг друга со стремительной быстротой. Накаленная атмосфера эпохи была пронизана ощущением «конца века» и чувством «рубежа», за которым должно открыться «все новое». Культура Серебряного века, ориентированная на открытие новых горизонтов, вместе с тем сохраняла и возрождала многое из предыдущих эпох. Необарокко, неоклассицизм, постромантизм, символизм и импрессионизм — все это, перемежаясь между собой, естественно синтезировалось и органично сочеталось. В условиях подобного рода «многоукладности» «...рождается особая гармония контрастов культуры грани веков — культуры диссонантного типа, для которой взаимосвязь полярных тенденций является определяющим фактором существования» [4, с. 4]. Тем не менее, Серебряный век в истории русской культуры навсегда останется ослепительно ярким многогранным кристаллом, отразившим исключительное разнообразие тенденций, индивидуальных стилей, периодом небывалого творческого подъема в области философии, литературы, живописи, театра и музыки, стилевую сущность которых нередко обобщают термином «модернизм», ассоциирующимся со значительным кругом стилевых явлений европейской культуры первой половины минувшего столетия, «начиная с символизма и импрессионизма и кончая всеми новейшими направлениями в искусстве, культуре и гуманитарной мысли XX в....» [5, с. 305].

Творчество В. Ребикова как современника данной эпохи в полной мере отразило «дух времени». Обзор его творческого пути позволяет наметить определенную периодизацию творчества и эволюцию его музыкального языка. Первый период охватывает 1887–1897 гг., т. е. время формирования художественного мировоззрения композитора. По мнению О. Томпаковой, «впитав в юности характерные для позднего народничества «жертвенные» настроения..., Ребиков усвоил тогда же и народнические демократические идеалы в искусстве». Для композитора они, прежде всего, связывались с традициями русского бытового музицирования [1, с. 72].

Второй период деятельности В. Ребикова (1898–1909) сопряжен с формированием творческого метода композитора и с активным внедрением его жанровых инноваций. Именно в это время ресурсы творческой фантазии В. Ребикова как композитора, исполнителя, педагога, общественного деятеля чрезвычайно расширяются. Его имя становится широко известным и в России, и за рубежом, а творчество — предметом оживленных дискуссий. Почвой, во многом питавшей В. Ребикова в его исканиях, был

русский литературный символизм, поэзия В. Брюсова, К. Бальмонта, символистская живопись А. Бёклина, Ф. Штука, М. Клингера, Дж. Сегантини, а также труды Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, Р. Вагнера и др. Базисом для формирования его метода «психографии» становится трактат Л. Н. Толстого *Что такое искусство?*, а также другие философско-эстетические разработки современников композитора, с которыми он имел возможность познакомиться не только в России, но и во время путешествий по Европе.

Наконец, последний период творчества В. Ребикова (1910–1917), по мнению биографов композитора, «несет в себе причудливое смешение простоты и сложности, примитива и изысканности, отличается эксцентричным смешением традиционализма и модернизма», что позволяет соотнести его творческую фигуру с Э. Сати [1, с. 74].

Специфика творческого пути композитора, его эпохи поднимает вопрос и о стилевой специфике наследия В. Ребикова, наиболее полно заявившего о себе в первое десятилетие XX в. Разнообразные жанровые сферы его творчества (музыкальный театр, инструментальная и хоровая музыка) более всего соотносимы с символизмом, который в данный период также переживает период расцвета. Сказанное очевидно в творческой контактности В. Ребикова с поэтами-символистами, художниками и драматургами, примыкавшими к данному направлению, а также в творческом освоении их наследия. Традиции символистского искусства и специфики его мировидения проявляются и в тематике его произведений, в тяготении к синтезу-синкретизму художественно-творческого выражения в постижении-запечатлении композитором духовной сущности человеческого естества.

С другой стороны, наблюдается связь произведений В. Ребикова с традициями импрессионизма, что в свое время отмечал и Б. Асафьев. Анализируя стилевые искания различных поколений русских композиторов рубежа столетий, он отмечал следующее: «При всем своем тяготении к инструментальной красочности и звукописи Лядов чурался проникавших тогда в русскую музыку соблазнов французского импрессионизма. Но представители старшего и младшего поколения композиторов к ним тянулись, и мы видим, как в музыке Н. Черепнина, С. Василенко, а затем и юного И. Стравинского, А. Крейна (а еще раньше их всех Ребикова) импрессионистские течения начинают колебать привычные школьные схемы, и прежде всего, расширяют границы гармонии» [6, с. 183].

Отметим также определенную связь творчества В. Ребикова и с традициями экспрессионизма, что особенно заметно в его «психографических драмах (*Бездна*, *Альфа и Омега* и др.). Склонность к миинатюризму на разных жанровых уровнях, к предельной простоте фактуры, что наиболее полно проявилось в его фортепианных опусах, декларированная самим композитором в его девизе «Многое в малом!», также дала повод В. А. Логиновой назвать В. Ребикова «первым композитором «примитивистом», «минималистом». По мнению В. Ребикова, «...дело не в количестве тактов, а в их внутренней силе. Порой и пауза может быть гениальной» [3, с. 29]. Апеллируя к подобному «минимализму», композитор часто опирается на типологию популярных жанров, среди которых особенно выделяет танец, марш, песню, элегию, колыбельную, романс без слов и др. Закончив свои интенсивные поиски обновления музыкального языка уже после первой мировой войны, В. Ребиков фактически остался в стороне от иных стилевых тенденций культуры своего времени — неоклассицизма, а также и футуризма — весьма далеких от духовно-эстетического базиса его творчества.

Сказанное в полной мере соотносимо, прежде всего, с фортепианным творчеством композитора. Ранние опусы В. Ребикова демонстрируют творческое усвоение автором русской фортепианной традиции, окончательно сложившейся к середине XIX века. «В них наиболее полно и оригинально проявились лучшие стороны его дарования — искренность и задушевность высказывания, изящество и тонкость музыкального мышления, острый, ищущий новых средств выражения вкус и вместе с тем прочная опора на традиции русского бытового музицирования XIX века, уходящего своими корнями в различные переложения и вариации на темы русских песен Д. Кашина, И. Геништы, А. Гурилева, в «общительное» искусство фортепианного наследия М. Глинки и П. Чайковского» [1, с. 11–12]. Одновременно, национальная специфика фортепианного творчества В. Ребикова наблюдается и в творческом наследовании важнейшего качества русской фортепианной музыки XIX в. — «певческого инструментализма», являющего собой, по выражению Н. Кашкадамовой, «ідеал співного фортеп'яно» [7, с. 509].

Период 1896–1905 гг. в творческой деятельности В. Ребикова был отмечен активными поисками новых художественных впечатлений. Существенным в этом плане для композитора был не только опыт усвоения отечественных музыкальных традиций, но и интерес к художественным открытиям западноевропейской культуры модернизма. Опыт постижения поэтики символизма, запечатленной в творчестве А. Бёклина и его современников, послужил толчком к созданию фортепианных циклов *Сны* (ор. 15), *На их родине* (ор. 27), *Среди них* (ор. 35), *В сумерках* (ор. 23), *Осенние листья* (ор. 29)¹. В них композитор не только воспроизводит характерный круг образов, показательный для символистской живописи А. Бёклина, но и активно осваивает круг новых музыкально-выразительных средств — целотоновый лад, квинтовые и квартовые параллелизмы, а также фонизм септ- и нонаккордов. Причем данные ладогармонические новации появляются значительно раньше аналогичных творческих открытий К. Дебюсси.

Художественные поиски В. Ребиковым принципов сопряжения различных видов художественного высказывания (музыки, поэзии, живописи, театра и др.) и философско-эстетических путей познания мира и человека привели его в конечном итоге к созданию собственной художественно-эстетической концепции — «музыкальной психографии». В основе позиции автора лежит идея сенсуализма в его идеалистическом понимании, согласно которому чувственность является одной из главных форм познания человека. Знакомство В. Ребикова с концепцией сенсуализма состоялось в Венском университете, где композитор посещал лекции известного австрийского физика и философа-идеалиста Э. Маха. Взяв в качестве исходного положение Э. Маха о том, что мир есть «комплекс ощущений», а задача науки — лишь описывать эти «ощущения», В. Ребиков предпринял попытку перенести данную теорию и на искусство. Он писал: «Философия идет впереди науки и искусства. Искусство же есть популяризаторское средство для распространения философской мысли. Познание самого себя должно быть одним из путей для отыскания и воплощения такой задачи. Изучать же душу, познать самого себя мы можем лишь по проявлениям души, по тому, что называется «настроением» [10]. Отметим также, что философско-эстетическая концепция В. Ребикова также «питалась» и духовно-теоретическими основаниями

¹ См. ноты произведений В. Ребикова в публичном доступе на сайте International Music Score Library Project [8], информацию об аудио записях фортепианных циклов композитора в исполнении А. Шелудякова — [9].

символизма, которые композитор воспринял через сочинения Ф. Ницше, творчество Р. Вагнера, В. Соловьёва.

Особую значимость для В. Ребикова имели труды по теории и истории искусства Л. Н. Толстого, в особенности его трактат *Что такое искусство?*. Видя особенность искусства перед литературой в том, что «словом один человек передает другим свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства», Л. Н. Толстой дает свое итоговое заключение: «Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытанные чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [11].

Опираясь именно на это определение, В. Ребиков пытается создать свою собственную концепцию «музыкальной психографии», «музыкального психологизма», которую конкретно реализует, прежде всего, в сфере своего музыкального театра, став основоположником «музыкально-психографической драмы».

В области фортепианной музыки В. Ребиков подкрепляет свою теорию тремя специально написанными «музыкально-психологическими картинами» — *Рабство и свобода* (ор. 22), *Песни сердца* (ор. 24), *Стремление и достижение* (ор. 25). Все они представляют собой развернутые одночастные поэмы-фантазии с множественным музыкальным материалом и достаточно свободным его развитием. Композитор не придерживается четких рамок традиционных музыкальных форм, за исключением «картины» *Рабство и свобода*, которая структурно отдаленно напоминает весьма свободно трактованную сонатную форму. Все названные сочинения имеют общую образно-смысловую направленность развития от мрачно-драматических картин к кульминационному утверждению позитивного начала. Подобная «программа», ориентированная на путь «из тьмы к свету», подкрепляется ладогармонической направленностью развития произведения, выстраиваемой в соответствующем движении от ладовой и тональной неустойчивости с элементами уменьшенного или увеличенного лада к гимническому утверждению в кодах сочинений тонального принципа и диатоники. Музыкальный материал «картин» тяготеет к микротематизму попевочного плана, как, например, в начале «картины» *Рабство и свобода*. Подобного рода тематизм развивается методом многократного повтора, секвенцирования. Более протяженный тематизм, как, например, в «картине» *Стремление и достижение*, тяготеет к мотивному развитию. Объединяющим фактором музыкального материала данных произведений выступает стремление В. Ребикова объединить в нем жест, интонирование, а также элементы музыкальной риторики в сочетании с большим количеством ремарок, в буквальном смысле слова направляющих их восприятие и интерпретацию.

Поиски сопряжения жеста, движения и музыки показательны и для иных оригинальных жанров, созданных В. Ребиковым и определяемых им как *Меломимики* (ор. 11, 17) и *Мелопластики*. Первые представляют собой род музыкально-сценического искусства с участием нескольких персонажей, пантомиму, в которой разыгрывается образное содержание музыкальной пьесы. Сам В. Ребиков в Предисловии к изданию своих *Меломимик* определил данный жанр следующим образом: «Меломимика есть род

сценического искусства, в котором мимика и инструментальная музыка соединяются в одно неразрывное целое. Меломимика разнится от балета тем, что танцы не играют в нем никакой роли; от пантомимы — что музыка играет в ней роль не менее важную, чем мимика. Область меломимики начинается там, где кончается слово и где царит лишь одно чувство» [12, с. 3]. Из данного определения очевидно, что композитор стремится создать некий «пограничный» жанр между собственно музыкальным театром и инструментальной программной музыкой, наследуя, одновременно, романтическую идею об особой роли музыки, выразительность которой превышает возможности слова. Каждой пьесе предшествует, помимо названия, определенная словесная программа, как бы вводящая слушателя и исполнителя в сценическую ситуацию, которая отчасти напоминает театральный этюд с заданной «программой», описанием места действия и последующей его реализацией. Интерес к античной традиции, а также к хореографическим опытам А. Дункан привел В. Ребикова к созданию жанра «мелопластики» (пластическое движение под музыку).

Одновременно в произведениях зрелого и позднего периода композитор продолжает активный поиск обновления собственного музыкального языка. Сказанное подтверждает цикл *В лесу* (ор. 43), в котором автор целенаправленно апеллирует к целотоновости, становящейся единственной ладовой основой цикла. *Белые песни* (ор. 48), сопряженные с мифопоэтикой белого цвета в русской фольклорной и символистской традиции, демонстрируют творческое освоение композитором «белоклавишной» диатоники (вне тонального принципа), а также квартовых созвучий. Определение цикла весьма символично. С одной стороны, оно отражает внешне зримый и слухово различаемый ладовый аспект произведения, опирающийся на диатонику «белых клавиш» фортепиано. Во все четырех пьесах-миниатюрах автор принципиально избегает альтераций и хроматики, столь показательных для его предыдущих опусов. С другой стороны, апеллирование к «белому» имеет глубинный смысловой подтекст, генетически восходящий к древнейшим традициям русской культуры, актуализировавшимся в начале XX в. По мнению Н. В. Злыдневой, «в цветовом коде культуры белый цвет стоит особняком и несет в себе смыслы тотальности... Выступая одновременно как эквивалент и света, и пустоты, он осмысливается как прото-цвет и сверх-цвет. Традиционные противопоставления, которые белый цвет образует с черным и красным, отсылают к основным моделирующим пространственно-временной космос человека диадам жизнь/смерть, свет/тьма, добро/зло, чистота/нечистота, небо/земля, женское/мужское и пр., где за белым закреплено преимущественное значение жизни, света, добра, чистоты, неба, женского начала» [13, с. 424–425].

Отметим также, что белый цвет необычайно значим для русской культуры в целом. Он выступает одним из показательных для ментально-географического образа России, поскольку именно белый цвет доминирует в зимнем русском пейзаже, а зима и снег метонимически означают и саму Россию. Важно также учитывать значимость для русской культуры фольклорной традиции, где белому, наряду с черным и красным, отводится одно из главных мест (см. более подробно об этом: [14]). Квартовые созвучия составляют также гармоническую основу цикла *Танцы* (ор. 51), в котором четырех- и пятиквартовые созвучия дополняются использованием политональности.

Наиболее новаторским и «радикальным» по выразительным приемам представляется цикл *Идиллии* (ор. 50) в котором символистская трактовка поэтики древнего жанра реализуется при помощи опять-таки «белой» диатоники, «аккордов-колонн» (кластеров),

опередивших эксперименты Коуэлла. Данные приемы дополняются в пьесах В. Ребикова отказом от традиционной метрики (в виде отсутствия тактовых делений), а также попыткой воспроизведения шестидольного гекзаметра, как определяющего качества поэтической идиллии. Выбирая подобное программное определение для своего произведения, композитор опять-таки апеллирует к синтезу искусств, в данном случае, литературы и музыки. Идиллия фактически «фиксирует идеал, бывший в прошлом, она как бы напоминает о том пределе, к которому нужно стремиться. Идиллия (по Шиллеру) призвана дать человеку, жившему в «эпоху культуры» «чувственное доказательство» возможности достижения гармоничного состояния вопреки данным действительного опыта» [15].

В этом жанровом качестве идиллия оказалась востребованной и в русской культуре начала XX ст., в том числе и в символизме. Обращение к пасторальной идиллической традиции в этот период определялось своеобразием мироощущения и мировосприятия данной эпохи, для которых были характерны утопичность, игровое начало, антиномичность, эсхатологизм, восходившие, в том числе, и к философским интуициям времени. В таком качестве она отвечала эпохе «большого синтеза» (М. Бахтин), ориентировалась на систему религиозно-философских, эстетических исканий, игровых моделей культуры, становясь центром художественных экспериментов во всех искусствах и художественно-стилевых течениях.

Весьма существенен вклад В. Ребикова и в область детской фортепианной музыки, к которой он обращался, наряду со своими творческими экспериментами на протяжении всей жизни. Детская тематика занимает в его творчестве весьма важное место, представляя и «музыку о детях» и «музыку для детей». С первой сферой связана его известная опера *Елка*, которая еще при жизни композитора получила общеевропейскую известность и признание. В то же время, В. Ребиков чрезвычайно заботился о расширении детского музыкального исполнительского репертуара, что подвигло его на создание разнообразных детских песенных, хоровых и фортепианных сборников *Детский мир*, *Детский отдых*, *Дни детства*, музыкальные сценки *Басни в лицах* (по И. Крылову), детские балеты *Музыкальная табакерка*, *Белоснежка*, *Принц Красавчик* и др. Одновременно, сфера детской музыки также служила нередко ареной творческих экспериментов для В. Ребикова. Так, в ряде пьес цикла *Игрушки на елке* композитор использует целотоновый лад, в то время как цикл *Картинки для детей* в миниатюре фактически воспроизводит типологические качества жанра меломимики, выполняя тем самым роль мини-модели для «музыкальной психографии».

В. Ребиков не был звездой первой величины в музыкальном мире России рубежа XIX–XX вв., если сопоставить его с именами его великих современников. И все же он сделал многое, способствуя прогрессу отечественной музыки, и тем заслужил право на память, внимание и живой интерес к своей музыке, страницы которой живут и поныне. По словам нашего современника, фортепианные композиции В. Ребикова — «это закрытая в себе музыка — не для концертов, а для того, чтобы под нее жить повседневно в одиночестве. Она — как сама повседневная жизнь, но не с поверхности, на которой ты по большей части вынужден пребывать по сотне причин, а исходит из-под этой поверхности, оттуда, куда лишь время от времени заглянешь в минуту успокоения, обнаруживая истинное течение жизни внутри себя...» [16].

Библиографические ссылки

1. ТОМПАКОВА, О.М. *Владимир Иванович Ребиков: очерки жизни и творчества*. Москва: Музыка, 1989.
2. ПОЖАР, С. «Если бы все могли так повсюду устраивать музыкальное дело»: В. И. Ребиков и Кишинев. В: *Русин*. Кишинев, 2007, № 2 (8), с. 83–96.
3. ЛОГИНОВА, В.А. *О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Стачинский)*: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2002.
4. СВИРИДОВСКАЯ, Н.Д. *Музыкально-критическое наследие Серебряного века: самоинтерпретация эпохи*: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2010.
5. *Лексикон нонклассики*. Художественно-эстетическая культура XX века. Под ред. В. В. Бычкова. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003.
6. АСАФЬЕВ, Б.В. *Русская музыка (XIX – начало XX века)*. Ленинград: Музыка, 1968.
7. КАШКАДАМОВА, Н. *Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя*: Підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006.
8. Rebikov, Vladimir. In: *International Music Score Library Project* [online]. [accesat 15 septembrie 2014]. Disponibil: http://imslp.org/wiki/Category:Rebikov%2C_Vladimir_Ivanovich
9. РЕБИКОВ, В. Сочинения для фортепиано. In: [ASheludyakov]: site. [accesat 21 aug. 2014]. Disponibil: www.asheludyakov.com/mp3rus.html
10. ИВАНОВ, М. Ребиков и его музыкальные сочинения. В: *Новое время*. Санкт-Петербург, 1900, 27 марта.
11. ТОЛСТОЙ, Л.Н. *Что такое искусство?* [online]. [accesat 29 mar. 2014]. Disponibil: www.rvb.ru/tolstoy/01text/vol_15/01text/0327.htm
12. РЕБИКОВ, В. *Меломимики* [online]. [accesat 19 iul. 2014]. Disponibil: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP32898-SIBLEY1802.3652.8756.e6b7-39087012350759op11nos1-2.pdf>
13. ЗЛЫДНЕВА, Ю.В. Белый цвет в русской культуре. В: Злыднева, Ю.В. *Признаковое пространство культуры*. Отв. ред. С.М. Толстая. Москва: Индрик, 2002, с. 424–431.
14. КОПАЧЕВА, А.Р. *Концепт «белый цвет» в художественной картине мира: на материале поэтических текстов французских и русских символистов*: дис. ... канд. филологических наук. Челябинск, 2003.
15. АБРАМОВСКАЯ, И.С. *Русская идиллия: Эволюция жанра в прозе конца XVIII – первой половины XIX века*: дис. ... канд. филологических наук. Великий Новгород, 2000.
16. [Из письма друга]. In: [ASheludyakov]: site. [accesat 21 aug. 2014]. Disponibil: <http://asheludyakov.com/indexe.html>

Departamentul Activității Editoriale,
Poligrafie și Aprovizionare cu Cărți

Firma poligrafică
„VALINEX” SRL,

Chișinău, str. Florilor,
30/1A, 26B, tel./fax 43-03-91

e-mail: info@valinex.md
<http://www.valinex.md>

Bun de tipar 24.12.2015
Coli editoriale 15,27. Coli de tipar conv. 21,62.
Format 60x84 1/8. Garnitură „Times”.
Hîrtie ofset. Tirajul 200.