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

ISSN 1857-2251

ANUAR ŞTIINŢIFIC:

MUZICĂ, TEATRU, ARTE PLASTICE

Arta muzicală

(ÎN BAZA MATERIALELOR CONFERINŢEI ŞTIINŢIFICE NAŢIONALE
DIN CADRUL PROIECTULUI
REGISTRUL ADNOTAT AL CREAŢIILOR MUZICALE DIN REPUBLICA MOLDOVA)

Nr. 4 (17) 2012

VALINEX SRL
Chişinău

CZU 78:378.67(478-25)(082)=135.1=111=161.1

A 15

COLEGIUL DE REDACŢIE:

Redactor şef: Victoria MELNIC, prof. univ. interim., dr. în studiul artelor
Redactor responsabil: Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie
Redactor responsabil Arta Muzicală: Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ., dr. în studiul artelor

MEMBRI: **Viorel MUNTEANU, prof. univ, dr. (Iaşi, România)**
Enio BARTOS, prof. univ, dr. (Iaşi, România)
Florin FAIFER, prof. univ, dr. (Iaşi, România)
Milos MISTRIK, dr. (Bratislava, Slovacia)
Miruna RUNCAN, prof. univ, dr. (Cluj-Napoca, România)
Elena CHIRCEV, conf. univ, dr. (Cluj-Napoca, România)
Veronica DEMENESCU, conf. univ, dr. (Timişoara, România)
Andrei MOSKVIN, conf. univ, dr. (Varşovia, Polonia)
Viorica ADEROV, conf. univ, dr. în filosofie

Redactor: Eugenia BANARU, conf. univ.
Asistenţă bibliografică: Vasilisa NECHIFOREAC, Svetlana TEODOR
Asistenţă computerizată: Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ., dr.

Articole ştiinţifice sunt recenzate şi recomandate spre publicare de Consiliul Ştiinţific al Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

Descrierea CIP a Camerei Naţionale a Cărţii

Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice. Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice/ Acad. de Muzică, Teatru şi Arte Plastice; col. red.: Victoria Melnic (red. şef) [et al.]. – Chişinău: AMTAP, 2013 (Tipogr. "Valinex"). – ISSN 1857-2251. – ISBN 978-9975-9925-4-1.

Nr 4 (17) 2012: Arta muzicală: (în baza materialelor conf. şt. naţ. din cadrul proiectului Registrul adnotat al creaţiilor muzicale din Rep. Moldova). – 2013. – 270 p. – Texte : lb. rom., engl., rusă. – Referinţe bibliogr. la sfârşitul art. şi în subsol. – 200 ex. – ISBN 978-9975-9886-4-3.

78:378.67(478-25)(082)=135.1=111=161.1

© Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

ISBN 978-9975-9925-4-1
ISBN 978-9975-9886-4-3
ISSN 1857-2251

CUPRINS

I. Creaţia muzicală din Republica Moldova: generalizări

GHENADIE CIOBANU

SPECIFICUL CREATIVITĂŢII ŞI PROFESIONALISMULUI ÎN COMPONISTICA MUZICALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA: FUNDAMENTĂRI TEORETICE

SPECIFIC FEATURES OF CREATIVITY AND PROFESSIONALISM IN THE MUSICAL COMPOSITION FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA: THEORETICAL RATIONALE

ГЕННАДИЙ ЧОБАНУ. СПЕЦИФИКА ТВОРЧЕСТВА И ПРОФЕССИОНАЛИЗМА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ 10

II. Operă

DIANA COMAN

ASPECTUL GENUISTIC AL OPEREI NAŢIONALE ÎN OGLINDA MUZICOLOGIEI AUTOHTONE

THE GENRE ASPECT OF MOLDOVAN OPERA IN THE MIRROR OF NATIONAL MUSICOLOGY

ДИАНА КОМАН. ЖАНРОВЫЕ АСПЕКТЫ МОЛДАВСКОЙ ОПЕРЫ В ЗЕРКАЛЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ 17

III. Muzica simfonică

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО

***ВТОРАЯ СИМФОНИЯ* ВАСИЛИЯ ЗАГОРСКОГО КАК ПОКАЗАТЕЛЬ ЗРЕЛОСТИ СИМФОНИЗМА МОЛДОВЫ**

ELENA MIRONENCO. SIMFONIA Nr.2 DE VASILE ZAGORSCHI CA O MĂRTURIE A MATURITĂŢII SIMFONISMULUI DIN REPUBLICA MOLDOVA

VASILE ZAGORSCHI'S *SECOND SYMPHONY* AS EVIDENCE OF MATURE SYMPHONISM IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA 23

ГАЛИНА КОЧАРОВА

***TENEBRE* — ПОСЛЕДНЕЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ЗЛАТЫ ТКАЧ: К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСКОГО ОБОЗНАЧЕНИЯ ЖАНРОВОГО И ОБРАЗНОГО ЗАМЫСЛА**

GALINA COCEAROVA. TENEBRE — ULTIMA CREAŢIE SIMFONICĂ A ZLATEI TKACI: CONCEPTUL IDEATIC ŞI DE GEN ÎN VIZIUNEA COMPOZITOAREI

TENEBRE — THE LAST SYMPHONY CREATION BY ZLATA TKACI: THE GENRE AND IMAGE CONCEPTION IN THE COMPOSER'S VIEW 36

СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПЕРЕДАЧИ ОРКЕСТРОВЫМИ СРЕДСТВАМИ ЗВУЧАНИЯ НАРОДНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ В *СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ* ПАВЛА РИВИЛИСА

SNEJANA PÎSLARI. IMITAREA SONORITĂȚII INSTRUMENTELOR POPULARE PRIN INTERMEDIUL INSTRUMENTELOR ORCHESTRALE ÎN *DANSURILE SIMFONICE* DE PAVEL RIVILIS

FEATURING FOLK SOUND IMITATION OF ORCHESTRA INSTRUMENTS IN THE *SYMPHONIC DANCES* BY PAVEL RIVILIS 44

IV. Muzica concertantă

ЕЛЕНА САМБРИШ

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ *КОНЦЕРТА-РАПСОДИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРО*М В. РОТАРУ

ELENA SAMBRIŞ. UNELE ASPECTE DE GEN ŞI STIL ALE *CONCERTULUI-RAPSODIE PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ* DE V. ROTARU

GENRE AND STYLISTIC ASPECTS OF *THE CONCERTO-RHAPSODY FOR PIANO AND ORCHESTRA* BY V. ROTARU 53

ТАМАРА МЕЛЬНИК

***КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ ES-DUR* М. ФИШМАНА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ РОМАНТИЗМА**

TAMARA MELNIC. CONCERTUL PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ ÎN ES-DUR DE M. FIŞMAN ÎN CONTEXTUL TRADIȚIILOR ROMANTISMULUI

THE CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA ES-DUR BY M. FISHMAN IN THE ROMANTICISM TRADITIONS CONTEXT 59

АЛЕНА ВАРДАНЯН

***РАПСОДИЯ-КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ* ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ: К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ЖАНРА**

ALIONA VARDANEAN. RAPSODIA-CONCERT PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ DE GH. CIOBANU: CU PRIVIRE LA TRATAREA GENULUI

THE RHAPSODY-CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA BY GH. CIOBANU: THE PROBLEM REGARDING THE GENRE TREATMENT 64

V. Muzica de cameră

ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН

БИБЛЕЙСКИЕ КОННОТАЦИИ В СОЧИНЕНИИ *ЗАБЫТЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ* Г. ЧОБАНУ КАК ВЫРАЖЕНИЕ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ «ТРАДИЦИОННОГО НОВАТОРСТВА»

IRINA CIOBANU-SUHOMLIN. CONOTAȚIILE BIBLICE ÎN *CÂNTĂRI UITATE* DE GH. CIOBANU CA MANIFESTARE A POZIȚIEI AUTORULUI DE „INOVAȚIE TRADIȚIONALISTĂ”

BIBLICAL CONNOTATIONS IN THE *FORGOTTEN SONGS* BY GH. CIOBANU AS MANIFESTATION OF THE AUTHOR’S POSITION OF “TRADITIONAL INNOVATION” 69

АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА

***НОЧНОЙ САД* Ю. ГОГУ В КОНТЕКСТЕ КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕХНИКИ ПОСТАВАНГАРДА**

ANASTASIA GUSAROVA. GRĂDINA NOCTURNĂ DE IU. GOGU ÎN CONTEXTUL TEHNICII COMPONISTICE POST-AVANGARDISTE

NIGHT GARDEN BY IU. GOGU IN THE CONTEXT OF POST-AVANT-GARDE COMPOSITION TECHNIQUE 84

SERGIU CÂRSTEA

LUCRĂRI PENTRU TROMPETĂ ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

WORKS FOR TRUMPET BY THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

СЕРЖИУ КЫРСТЯ. СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ТРУБЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА 89

VI. Muzica pentru pian

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО

***DE SONATA MEDITOR* ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПОЭТИКИ**

ELENA MIRONENCO. DE SONATA MEDITOR DE GHENADIE CIOBANU ÎN CONTEXTUL POETICII POSTMODERNE

GHENADIE CIOBANU'S *DE SONATA MEDITOR* IN A CONTEXT OF POSTMODERNIST POETICS 95

ОЛЬГА СИГАНОВА

МЕМОРИАЛЬНАЯ ЖАНРОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ В СОЧИНЕНИИ А. ЛЮКСЕМБУРГА *ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ПАМЯТИ Д. ШОСТАКОВИЧА*

OLGA SIGANOVA. CONCEPTUL GENUISTIC MEMORIAL AL LUCRĂRII *TREI PIESE PENTRU PIAN ÎN MEMORIA LUI D. ŞOSTACOVICI* A COMPOZITORULUI A. LUXEMBURG

THE MEMORIAL GENRE CONCEPT OF THE WORK *THREE PIECES FOR PIANO IN MEMORY OF D. SHOSTAKOVICH* BY A. LUXEMBURG 102

ELENA GUPALOVA

FORMAREA REPERTORIULUI PIANISTIC NAŢIONAL ÎN REPUBLICA MOLDOVA ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX (ANII '40–'60)

THE CREATION OF THE NATIONAL PIANO REPERTORY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY (THE 40s–60s)

ЕЛЕНА ГУПАЛОВА. ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX В. (40-60-Е ГОДЫ) 109

DIANA BUNEA, ECATERINA GÎRBU

CULEGEREA *MELODII POPULARE MOLDOVENEŞTI* DE CAROL MICULI CA MODEL DE TRATARE A FOLCLORULUI LA ÎNCEPUTURILE COMPONISTICII MOLDOVENEŞTI

THE COLLECTION *POPULAR MOLDOVAN MELODIES* BY CAROL MICULI AS A MODEL OF APPROACHING FOLKLORE AT THE BEGINNING OF THE MOLDOVAN COMPOSITION SCHOOL

ДИАНА БУНЯ, ЕКАТЕРИНА ГЫРБУ. СБОРНИК *МОЛДАВСКИЕ НАРОДНЫЕ МЕЛОДИИ* КАРОЛЯ МИКУЛИ КАК МОДЕЛЬ ТРАКТОВКИ ФОЛЬКЛОРА У ИСТОКОВ СТАНОВЛЕНИЯ МОЛДАВСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ 115

МАРИНА МАМАЛЫГА, СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА
КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. БЕЛЯЕВА *DIES IRAE* ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО
MARINA MAMALÂGA, SVETLANA ȚIRCUNOVA. PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE LUCRĂRII *DIES IRAE* PENTRU DOUĂ PIANE DE VLADIMIR BELEAEV
DIES IRAE FOR TWO PIANOS BY VLADIMIR BELEAEV: COMPOSITION AND DRAMATURGY FEATURES 122

VII. Interpretarea muzicii de cameră

INNA HATIPOVA
***CINCI PRELUDII-TABLOURI PENTRU PIAN* DE V. SECIKIN: COMENTARII INTERPRETATIVE**
FIVE PRELUDES-TABLEAUX FOR PIANO WRITTEN BY V. SECHKIN: PERFORMING COMMENTS
ИННА ХАТИПОВА. ПЯТЬ ПРЕЛЮДИЙ-КАРТИН ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В. СЕЧКИНА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОММЕНТАРИИ 129

VICTOR TIHONEAC
***SONATA PENTRU CLARINET ŞI PIAN NR. 2* DE S. LOBEL ÎN VIZIUNEA INTERPRETATIVĂ A LUI E. VERBEȚCHI**
THE SONATA FOR CLARINET AND PIANO NR. 2 BY S. LOBEL IN E. VERBEȚCHI'S INTERPRETATIVE TREATMENT
ВИКТОР ТИХОНЯК. СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО №2 С. ЛОБЕЛЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКЕ Е. ВЕРБЕЦКОГО 134

НАДЕЖДА КОЗЛОВА, СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА
ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ, ДРАМАТУРГИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ ПЬЕСЫ *ОГЛАН* ДЛЯ СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО Д. ГАГАУЗА
NADEJDA COZLOVA, SVETLANA ȚIRCUNOVA. PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ŞI DE INTERPRETARE ÎN PIESA *OGLAN* PENTRU VIOARĂ, VIOLONCEL ŞI PIAN DE D. GAGAUZ
PECULIARITIES OF COMPOSITION, DRAMATURGY AND PERFORMANCE ÎN THE PIECE *OGLAN* FOR VIOLIN, CELLO AND PIANO BY D. GAGAUZ..... 142

АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА
***СЕЛЬСКИЕ КАРТИНКИ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО* ВЛАДИМИРА РОТАРУ: ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ**
ANASTASIA GUSAROVA. TABLOURI RUSTICE PENTRU FLAUT ŞI PIAN LUI VLADIMIR ROTARU: PARTICULARITĂȚI DRAMATURGICE ŞI INTERPRETATIVE
COUNTRY-SIDE PICTURES FOR FLUTE AND PIANO BY VLADIMIR ROTARU: DRAMATURGY AND INTERPRETATIVE SPECIFIC FEATURES 148

ИРИНА САВИНА

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

IRINA SAVINA. CREAŢIILE PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA IN REPERTORIUL CONCERTISTIC AL PROFESORILOR CATEDREI PIAN, ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ŞI ARTE PLASTICE

PIANO MUSIC BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE CONCERT ACTIVITY OF THE PIANISTS FROM THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS 153

VIII. Muzica vocală

ГАЛИНА КОЧАРОВА

ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ ЗЛАТЫ ТКАЧ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ НА СТИХИ АГНЕСЫ РОШКА (II): ГИПЕРТЕКСТ И ИДИОЛЕКТ В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА

GALINA COCEAROVA. CICLURILE VOCALE ALE ZLATEI TKACI DIN ULTIMII ANI PE VERSURI DE AGNESA ROŞCA (II): HIPERTEXTUL ŞI IDIOLECTUL ÎN CREAŢIA VOCALĂ A COMPOZITOAREI

ZLATA TKACI'S LAST YEARS' VOCAL CYCLES BASED ON AGNESA ROSCA'S POETRY (II): HYPERTEXT AND IDIOLECT IN THE COMPOSER'S VOCAL WORKS 159

ВИКТОРИЯ НИКИТЧЕНКО

РОМАНСЫ О. НЕГРУЦЫ НА СТИХИ А. ПУШКИНА: СТИЛЕВЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

VICTORIA NIKITCENKO. ROMANŢELE LUI O. NEGRUŢA PE VERSURI DE A. PUŞKIN: PARTICULARITĂŢILE STILISTICE ŞI INTERPRETATIVE

ROMANCES BY O. NEGRUTA ON A. PUSHKIN'S POEMS: STYLISTIC AND INTERPRETATIVE PARTICULARITIES 167

TATIANA COADĂ

METODELE DE LUCRU CU TEXTUL POETIC ÎN CREAŢIILE VOCALE DE CAMERĂ DE TEODOR ZGUREANU

TEODOR ZGUREANU'S VOCAL CHAMBER WORKS AND THE METHODS OF WORK UPON THE POETIC TEXT

ТАТЬЯНА КОАДЭ. МЕТОДЫ РАБОТЫ С ПОЭТИЧЕСКИМ ТЕКСТОМ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ТЕОДОРА ЗГУРЯНУ 172

IX. Muzica corală

МАРГАРИТА БЕЛЫХ

***MECCA* В. ЧОЛАКА: ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ЗАМЫСЛА**

MARGARITA BELÂH. MESSA DE V. CIOLAC: PARTICULARITĂŢILE CONCEPTULUI CREATIV

V. CIOLAC'S *MESSA*: THE PARTICULARITIES OF THE CREATIVE CONCEPTION 177

ЛАРИСА БАЛАБАН

***STABAT MATER* ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА:**
ЖАНРОВЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

LARISA BALABAN. STABAT MATER DE VLADIMIR CIOLAC:
PARTICULARITĂŢI COMPOZIŢIONALE ŞI DE GEN

STABAT MATER BY VLADIMIR CIOLAC*:*
DISTINGUISHING FEATURES OF MUSICAL GENRE AND COMPOSITION 190

АННА ШИМБАРЕВА

ТВОРЧЕСТВО ЕВГЕНИЯ МАМОТА В РЕПЕРТУАРЕ
ДЕТСКИХ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ

ANNA ŞIMBARIOV. CREAŢIA LUI EUGEN MAMOT
ÎN REPERTORIUL COLECTIVELOR CORALE DE COPII

THE CREATION OF EUGEN MAMOT
IN THE REPERTOIRE OF CHILDREN`S CHOIRS 199

НАДЕЖДА КАУЛЯ

КАНТАТЫ 40-Х ГОДОВ XX В. В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: ИСТОРИЯ И ИНТРАИСТОРИЯ

NADEJDA CAULEA. CANTATELE DIN DECENIUL AL PATRULEA AL SEC. XX
ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA: ISTORIA ŞI INTRAISTORIA

THE CANTATAS OF THE 1940'S BY THE COMPOSERS
FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA: HISTORY AND INTRA-HISTORY 203

HRISTINA BARBANOI

ABORDAREA SURSELOR PSALTICE ÎN *IMNELE SF. LITURGHII*
DE MIHAIL BEREZOVSCHI (ÎN BAZA CÂNTĂRII *TATĂL NOSTRU*)

APPROACH OF PSALTIC SOURCES IN *THE DIVINE LITURGY HYMNS*
BY MIKHAIL BEREZOVSCHI (BASED ON *OUR FATHER* SONG)

ХРИСТИНА БАРБАНОЙ. ТРАКТОВКА ПСАЛТИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ В *ГИМНАХ*
СВ. ЛИТУРГИИ МИХАИЛА БЕРЕЗОВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ ПЕСНОПЕНИЯ *ОТЧЕ НАШ*)..... 213

FEDORA BURLAC

INTERPRETAREA GENULUI DE COLINDĂ
ÎN CREAŢIA *COLO SUS, COLO MAI JOS* DE DUMITRU BELINSCHI

THE INTERPRETATION OF THE CAROL GENRE
IN THE CREATION *COLO SUS, COLO MAI JOS* BY DUMITRU BELINSCHI

ФЕДОРА БУРЛАК. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖАНРА КОЛЯДОК
В СОЧИНЕНИИ *COLO SUS, COLO MAI JOS* ДУМИТРУ БЕЛИНСКОГО 220

NATALIA CHICIUC

***DESCÂNTECE* DE IGOR IACHIMCIUC: PROCEDEE COMPONISTICE**

DESCÂNTECE BY IGOR IACHIMCIUC: COMPOSITIONAL PROCEDURES
НАТАЛЬЯ КИЧУК. DESCÂNTECE ИГОРЯ ЯКИМЧУКА: КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ 229

ВАЛЕНТИНА НЕВЗОРОВА

О ХОРОВЫХ ОБРАБОТКАХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ:
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МИНИАТЮР М. БЫРКИ И Д. ХРИСТОВА

VALENTINA NEVZOROVA. DESPRE PRELUCRĂRILE CORALE ALE MELODILOR POPULARE:
ANALIZA COMPARATIVĂ A MINIATURELOR DE M. BÂRCĂ ŞI D. HRISTOV

ABOUT CHORAL ARRANGEMENTS OF FOLK SONGS:
COMPARATIVE ANALYSIS OF MINIATURES BY M. BÂRCĂ AND D. HRISTOV 235

X. Portrete de creaţie

ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО

О НЕКОТОРЫХ ПАРАДОКСАХ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА ИГОРЯ ЯКИМЧУКА

VICTORIA TCACENCO. DESPRE UNELE PARADOXURI ÎN CREAŢIA COMPONISTICĂ A LUI IGOR IACHIMCIUC

SOME PARADOXES OF IGOR IACHIMCIUC'S COMPOSITION CREATION 242

НАТАЛЬЯ ОЗАРЕНСКАЯ

РЕЛИГИОЗНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРЧЕСТВА Д. КИЦЕНКО ГЛАЗАМИ КОМПОЗИТОРА

NATALIA OZARENSKAIA. PROBLEMATICA RELIGIOASĂ A CREAŢIEI LUI D. KITSENKO ÎN VIZIUNEA COMPOZITORULUI

RELIGIOUS PROBLEMATIC IN D. KITSENKO'S CREATION: THE COMPOSER'S VIEW 248

XI. Muzica tradiţională şi folclorul muzical naţional, sursă de inspiraţie pentru creaţia compozitorilor din Republica Moldova

VICTOR GHILAŞ

ARTA INSTRUMENTALĂ DE GRUP ÎN MUZICOGRAFIA CANTEMIRIANĂ

THE GROUP INSTRUMENTAL ART IN CANTEMIRIAN MUSICOGRAPHY

ВИКТОР ГИЛАШ. ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ АНСАМБЛЕВОЕ ИСКУССТВО В КАНТЕМИРОВСКОЙ МУЗЫКОГРАФИИ 253

ELENA TONU

CÂNTECUL DE LEAGĂN — SPECIE A LIRICII POPULARE

LULLABY AS A SPECIES OF FOLK LYRICS

ЕЛЕНА ТОНУ. КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ — РАЗНОВИДНОСТЬ НАРОДНОЙ ЛИРИКИ 259

NICOLAE SLABARI

ASPECTE ISTORICE REFERITOARE LA APARIŢIA, EVOLUŢIA ŞI VARIETĂŢILE VIOLINEI ÎN MUZICA TRADIŢIONALĂ ROMÂNEASCĂ

HISTORICAL ISSUES OF THE APPEARANCE, DEVELOPMENT AND VARIETIES OF THE VIOLIN IN TRADITIONAL ROMANIAN MUSIC

НИКОЛАЙ СЛАБАРЬ. ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОЯВЛЕНИЯ, ЭВОЛЮЦИИ И РАЗНОВИДНОСТЕЙ СКРИПКИ В ТРАДИЦИОННОЙ РУМЫНСКОЙ МУЗЫКЕ 264

I. Creaţia muzicală din Republica Moldova: generalizări

SPECIFICUL CREATIVITĂŢII ŞI PROFESIONALISMULUI ÎN COMPONISTICA MUZICALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA: FUNDAMENTĂRI TEORETICE

SPECIFIC FEATURES OF CREATIVITY AND PROFESSIONALISM IN THE MUSICAL COMPOSITION FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA: THEORETICAL RATIONALE

СПЕЦИФИКА ТВОРЧЕСТВА И ПРОФЕССИОНАЛИЗМА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ

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

Autorul articolului înaintează propunerea de a privi evoluţia creaţiei componistice şi constituirea profesionalismului componistic în Basarabia, precum şi în Republica Moldova, de pe poziţii culturale-istorice. În procesul de identificare a bazelor teoretico-metodologice autorul apelează la concepţiile general-umanistice ale activităţii de creaţie şi ale creativităţii, dezbătând problema profesionalismului şi profesionistului din domeniul activităţii artistice. Autorul ajunge la concluzia privind caracterul asincron al proceselor de constituire a profesionalismului în componistica muzicală şi formarea profesională a compozitorului în Republica Moldova.

***Cuvinte-cheie**: activitate de creaţie, creativitate, profesie de compozitor, creaţia componistică, profesionalism, cultura muzicală a Republicii Moldova, compozitor profesionist.*

The author proposes to consider from cultural and historical positions the development of composition creativity and formation of composition professionalism in Bassarabia, and more — in the Republic of Moldova as a whole. In search of theoretical and methodological grounds, the author turns to the humanities concepts of creative activity and creativity, discusses the issue of professionalism and the professional in the field of artistic activity. The author comes to the conclusion about the non-synchronous character of these two processes: the building of professionalism in musical composition and the formation of the professional composer in the Republic of Moldova.

***Keywords**: creative work, creativity, composer, composer's creativity, professionalism, musical culture of the Republic of Moldova, professional composer.*

Автор статьи предлагает рассматривать развитие композиторского творчества и становления композиторского профессионализма в Бессарабии, и шире — в Республике Молдова в целом, с культурно-исторических позиций. В поисках теоретико-методологических оснований автор обращается к общегуманитарным концепциям творческой деятельности и креативности, дискутирует проблему профессионализма и профессионала в области художественной деятельности. Автор приходит к выводу о несинхронности двух процессов: становления профессионализма в музыкальной композиции и становления профессии композитора в Республике Молдова.

***Ключевые слова:** творческая деятельность, креативность, профессия композитор, композиторское творчество, профессионализм, музыкальная культура Республики Молдова, композитор-профессионал.*

Istoricii culturii — culturologii, criticii de artă, muzicologii etc. — demult au ajuns la concluzia, că explicaţia fenomenelor artistice, curentelor stilurilor şi unor epoci ale culturii urmează a fi căutată pe calea de corelare a formelor artistice cu conţinuturile care depăşesc

sistemul de coordonate strict profesional (ca, de exemplu, cel muzicologic sau cel al studiului artelor). Profilul dinamic, care reflectă procesele evolutive ale conştiinţei artistice sau schimbările prin ruptură ale vectorului de dezvoltare a acesteia, depinde şi de evoluţia conştiinţei umane sau de principiile general-mintale ale culturii, fără a se reduce doar la acestea.

Există o multitudine de raporturi dintre o creaţie şi premizele — istorice, socio-culturale, psihologice, artistice — care au generat-o. Aceste raporturi ne oferă posibilitatea de a analiza creaţia sub aspectul manifestării în ea a formelor culte de gândire şi nu doar din punctul de vedere al categoriilor unui gen concret al artei, cum sunt, de exemplu, limbajul muzical, forma, stilul etc. O personalitate artistică creativă înglobează ambele complexe: cel al elementelor imanent artistice şi cel al factorilor general culturali. Prin urmare, aprecierea deplină şi adecvată a unei creaţii artistice presupune un alt nivel de percepere a experienţei artistice acumulate într-o perioadă concretă de timp, admite observarea în lucrare a manifestărilor mintale ca reflecţii ale statutului ontologic tipic perioadei date şi generator de sensuri culturale actuale. Toate acestea se evidenţiază într-un context în care artistul se formează (mediul), activează (procesul creativ), creându-şi lucrările (rezultând produsul creaţiei). Aceste patru componente remarcate de R. Muni şi A. Stein, şi anume: mediul, procesul, personalitatea şi produsul, reprezintă elementele integrante ale oricărei creaţii din orice domeniu. Profilarea, scoaterea în prim plan a oricărui component deschide perspectiva studierii creativităţii sub diferite aspecte (în paranteze rămânând perceperea procesului de creaţie ca a unui act psihic complex). În psihologie se consideră, că creativitatea mai mult decât intelectul este condiţionată de factorul mediului.

Natura creaţiei artistice, calitatea personalităţii creatorului se află din timpuri vechi în atenţia ştiinţelor umanistice care studiază rezultatele muncii creative şi cărora în secolul precedent li s-au alăturat psihologia şi ştiinţele naturale ale ciclului biologic. Nu avem posibilitatea să ne referim într-un studiu concis la toată diversitatea de concepţii, opinii, abordări ce vizează problema creativităţii în general, precum şi la domenii aparte ale acesteia. Mai mult decât atât, profilul prezentului articol ne limitează în abordarea multiplelor laturi ale procesului componistic, privit ca o specie a activităţii de creaţie. Şi totuşi, aspectul ales al studierii creaţiei componistice a Republicii Moldova, şi anume, edificarea profesionalismului componistic, poate fi privit prin prisma altor componente structurale ale activităţii de creaţie.

Se cunoaşte, că orice activitate practică şi teoretică, chiar şi în alt mediu decât cel artistic sau profesional, poate fi considerată drept activitate de creaţie. Aspectele creative ale activităţii sunt actuale şi pentru domeniul pedagogic. Creativitatea se determină nu de tipul de activitate, ci de prezenţa şi de gradul de expresie a unor calităţi ale acesteia (ale creativităţii), precum conştientizarea scopului, inovaţia, ponderea modalităţilor de realizare a procesului de creaţie şi a rezultatului, susţinea reputatul savant şi pedagog rus G.I. Şciukina [1].

Savantul-pedagog V.I. Andreev califică creaţia ca ”... un mod de activitate umană, îndreptată spre soluţionarea contradicţiilor (ideea creativa şi soluţionarea ei), activitate care necesită condiţii obiective (de ordin social sau material) şi subiective individuale (cunoştinţe, abilităţi, aptitudini), activitate care se finalizează cu un rezultat progresist, inovator şi original, având o importanţă personală şi socială”[1] [2, p. 49].

Următoarele aspecte pot fi considerate drept proprietăţi de bază ale activităţii creative:

- prezenţa contradicţiei, situaţiei problematice sau sarcinii creative;

[1] Traducerea în română aparţine autorului — Gh. C.

- semnificaţia socială, personală şi progresul continuu;
- prezenţa premizelor obiective (de ordin social, material) şi condiţiilor pentru creaţie;
- prezenţa premizelor subiective pentru creaţie (calităţi personale: cunoştinţe, abilităţi, motivaţie pozitivă, aptitudini creative);
- inovaţia şi originalitatea procesului sau a rezultatului.

Fiecare dintre criteriile enumerate ale acestui complex joacă un rol identificator, iar lipsa unuia duce la distrugerea activităţii de creaţie în fond.

Componentele integrante ale acesteia se află în centrul de atenţie al diferitelor discipline ştiinţifice. În psihologie accentul se pune pe trăsăturile individuale ale personalităţii: temperament, proprietăţi ale caracterului, etc.[2] Sociologia manifestă interes pentru parametrii cu sens social: cei profesionali, social-demografici, social-funcţionali etc.

Toate componentele activităţii de creaţie indicate mai sus se divizează în cele externe şi cele interne: condiţiile externe, benefice pentru creaţie şi cele interne, reprezentând un complex al calităţilor personale, care înlesnesc realizarea activităţii în cauză (motivaţia, competenţa, care este o calitate a lumii contemporane, inovaţia ş.a.). Totodată, creaţia uneşte două laturi ale activităţii umane: cea materială — de obiect şi cea spirituală — ideatică. Autorizarea şi autoactualizarea sunt legate de creaţie în mod direct. N.A. Berdeaev, reprezentantul filozofiei religioase ruse, consideră, că creaţia umană reprezintă ”un sistem complex continuu evolutiv” [5]. Conform opiniei sale exprimate în lucrarea *Sensul creaţiei,* ”elementul libertăţii, elementul harului şi al menirii legate de acesta, precum şi elementul lumii create, în care tocmai se efectuează actul creativ şi din care acesta îşi primeşte materialele”, sunt factorii constitutivi ai sistemului [ibid.]. Caracterul teurgic al actului creativ, după Berdeaev, conciliază eterna aspiraţie a artistului spre crearea lumii noi, adică necesitatea ieşirii în sferele transcendentale cu insatisfacţia de rezultatul creaţiei, care devine doar un fapt al culturii.

L.S. Vâgotskii, întemeietorul teoriei cultural-istorice a psihologiei, în schiţa psihologică *Imaginaţia şi creativitatea în copilărie* defineşte creaţia mai prozaic, fără de simbolism, sacralitate şi transcendenţă, mai curând, invers, ca o particularitate existenţială. El consideră drept creaţie orice ”... activitate umană, care creează ceva nou, indiferent dacă rezultatul reprezintă un obiect al lumii exterioare sau o construcţie mintală sau una emoţională, aflându-se doar în interiorul fiinţei umane”[3] [6, p. 3].

Această incursiune succintă în teoria activităţii de creaţie denotă faptul că reprezentanţii diferitelor domenii ale ştiinţei evidenţiază în calitate de nucleu al activităţii respective proprietăţi personale ce înlesnesc crearea produsului de natură materială sau imaterială, produsul distins prin originalitate, inovaţie, perspectivă şi semnificaţie, atât pentru un individ, cât şi pentru socium. Pe de altă parte, fenomenul activităţii de creaţie se caracterizează prin existenţa unor aptitudini speciale, unor condiţii şi a unui mediu favorabil. Includerea activităţii componistice în orbita problemelor teoretice ale creativităţii, de rând cu perceperea compoziţiei muzicale ca act

[2] Psihologia creaţiei muzicale constituie un domeniu aparte al psihologiei contemporane. În cercetări accentul se pune în mod tradiţional pe capacităţile creative ale muzicianului şi dezvoltarea acestora (a se vedea, de exemplu, una din ultimele lucrări (în limba rusă): KIRNARSKAIA, D. K. *Psihologia aptitudinilor speciale. Aptitudini muzicale* [3]. Creaţia componistică se reprezintă în cercetări într-un volum redus. Doar almanahul *Homo musicus: Almanah al psihologiei muzicale* editează fragmente tematice din lucrările celebrilor compozitori sub rubrica *Reflexii şi autoobservări* (a se vedea, de exemplu, [4]).

[3] E de remarcat, că în studiul *Psihologia artei* de L. Vâgotskii [7], precum şi în mai recenta *Psihologia artei* de O. Krivţun [8] nu vom găsi nici un cuvânt despre muzică.

de creaţie ne permit efectuarea unei ”transpoziţii” a concepţiilor general umane formate şi aplicarea teoriilor elaborate pentru acest domeniu concret al creaţiei artistice. Aspectul special al examinării şi anume, creaţia muzicală a compozitorilor profesionişti de tradiţie academică, se pare că îngustează şi mai tare domeniul de cercetare şi necesită utilizarea unor ”filtre” suplimentare, precum argumentarea teoretică a problemei profesionalismului în general şi a celui componistic în special. Nu orice persoană care compune sau interpretează muzică poate fi considerată profesionist. Profesionalismul se raportează nivelului superior al unei activităţi, inclusiv, al creaţiei muzicale, fiind evaluat după gradul de pregătire, de formare.

Pe de o parte, noţiunea de compozitor profesionist presupune mai întâi de toate o caracterizare tipologică a calităţilor specifice definitorii ale acestuia (caracterizări muzical-profesionale). Acest parametru care face parte din categoria proprietăţilor individuale (profesionale) nu contravine, ci precizează, concretizează noţiunea generală a activităţii de creaţie. Pe de altă parte, compoziţia reprezintă un meşteşug, o meserie, o profesie, care îi asigură posesorului o existenţă (funcţia ontologică, existenţială), depinde de instruirea profesională obţinută şi de realizarea ulterioară a deprinderilor în calitate de produse concrete ale activităţii componistice, adică, de lucrările muzicale, precum şi de aprecierea acestora de către socium (recunoaşterea).

Astfel, sub noţiunea de profesie de obicei se subînţelege un tip concret de activitate care îi aduce individului mijloace de existenţă (reprezintă o sursă de venit). Este evident că acest individ trebuie să aibă cunoştinţe speciale obţinute în rezultatul formării (educaţiei) şi să posede deprinderi şi abilităţi necesare pentru practicarea profesiei. Subiect al profesiei privite ca activitate este profesionistul, în cazul nostru — compozitorul profesionist. În profesiile din domeniul creaţiei profesionalismul înglobează şi aşa o componentă, precum harul sau talentul[4], ceea ce presupune existenţa unor calităţi, cunoştinţe şi aptitudini deosebite.

În prezent, în domeniul pedagogiei ştiinşifico-aplicative tot mai frecvent se vehiculează termenul de competenţă profesională, cuprinzând diferite niveluri: axiologic, analitic, gnoseologic, comunicativ, operaţional ş.a. (sau de grupuri analogice de competenţe). Competenţa profesională se constituie din cel puţin trei componente: motivaţională, cognitivă şi funcţională.

În psihologia aplicativă, o preocupare a căreia este orientarea profesională (a se vedea, de exemplu, manualul *Psihologia autodeterminării profesionale* de E.A. Klimov [10]) se evidenţiază cinci tipuri de profesii în baza criteriului clasificator de ”obiect al muncii”. Profesia de compozitor aparţine aşa numitului tip de ”profesii artonomice”, subiectul cărora activează în sistemul ”Individ – Imagine artistică”. La nivelul următor al clasificaţiei — după criteriul ”scopului” — profesiile artistice se divizează în trei grupuri. Spre exemplu, criticul de artă, muzicologul, teatrologul fac parte din grupul de profesii gnostice, în timp ce compozitorul — din grupul de profesii de cercetare. Pornind de la scopuri pot fi determinate şi sarcinile profesionale

[4] În Uniunea Sovietică, studierea experimentală a aptitudinilor artistice îşi trage începutul de la cercetarea fundamentală *Psihologia aptitudinilor muzicale* de B.M. Teplov (1947) [9]. Cercetând specificul activităţii muzicale, Teplov evidenţiază trei componente esenţiale ale aptitudinilor muzicale, şi anume: simţul modal, manifestat în perceperea emoţională şi recunoaşterea melodiei; aptitudinea pentru reprezentarea auditivă, manifestată în reproducerea melodiei după auz, constituind nucleul memoriei muzicale; simţul ritmului muzical, reprezentând aptitudinea de simţ al ritmului şi reproducerea acestuia. În literatura ştiinţifică şi, mai cu seamă, în cea de profil pedagogic există un număr mare de definiţii a competenţei profesionale (a individului), precum şi a competenţilor, în general, (în calitate de sistem de cunoştinţe, aptitudini, calităţi personale, experienţă — toate acestea fiind necesare activităţii). Însă, o definiţie unică a acestor noţiuni încă nu este elaborată.

pentru profesiile gnostice, cele transformatoare şi cele cercetătoare. Scopurile muncii pentru categoria de profesii cercetătoare sunt următoarele: de a inventa, de a descoperi, de a afla un rezultat nou, o mostră nouă, o variantă inedită [ibid.]. Prin urmare, rezultatul activității de creație a artistului este congruent îndeplinirii sarcinilor profesionale ale compozitorului, iar activitatea compozitorului este izomorfă activității artistului şi se raportează ca o parte la un tot întreg.

Luând în considerație cele expuse mai sus şi analizând totodată întreaga panoramă a componisticii basarabene, putem constata că edificarea profesionalismului în domeniul compoziției muzicale şi constituirea profesiei de compozitor, reprezintă în Basarabia fenomene asincrone şi deloc identice. Modelul local al compozitorului profesionist, în sensul european al cuvântului, a început să se formeze destul de târziu; mai mult decât atât, procesul de formare reprezintă o cale în zigzag, o dezvoltare cu salturi, adesea având contururi ciclice (repetându-se la fiecare spirală a evoluției). Constatările anterioare se referă nu doar la numărul de compozitori, volumul producției muzicale şi diversitatea de genuri abordate, adică la parametrii cantitativi, dar şi la conținuturi, şi la principiile cultural-artistice ale măiestriei componistice.

Analizând fenomenul de constituire a profesionalismului componistic în Republica Moldova se face aproape imposibilă aflarea unui proces unic, nefragmentat. Mai mult decât atât, în decursul secolului XX profesionalismul era retractat şi pe motive ideologice. Chiar şi astăzi cu greu vom putea descoperi o continuare firească a dezvoltării artei muzicale din Basarabia românească interbelică în estetica muzicii sovietice moldoveneşti din perioada imediat următoare. Caracterul evolutiv-ascendent al dezvoltării profesionalismului muzical în general şi al componisticii în special, adesea era tulburat în Republica Moldova pe tot parcursul secolului XX de marile schimbări politice, cauzând turnuri de 180 de grade ale situației culturale.

În decursul secolului XX, în Republica Moldova, sistemul statal, precum şi cel politic s-au schimbat de şapte ori[5]; de mai multe ori s-au modificat granițele; de nenumărate ori s-au înregistrat exoduri masive ale populației, în deosebi — ale celei orăşeneşti. Aceste schimbări au destabilizat în permanență procesul şi infrastructura muzicală: pregătirea muzicienilor în instituțiile speciale de învățământ, funcționarea orchestrelor, teatrului de operă, filarmonicii şi a altor colective muzicale, activitatea radioului şi a altor mijloace de informare publică. Până la urmă, toate acestea au avut un impact negativ şi asupra pregătirii umanitare a publicului.

Astfel, întreaga sferă a comunicării muzicale, manifestată în triada compozitor–interpret–ascultător şi proprie unei culturi profesionale dezvoltate (care, la rândul ei, reprezintă un tip special în teoria culturii) era instabilă din perspectiva dinamică a veacului, chiar dacă la anumite etape această sferă avea o dinamică pozitivă. Tot din aceste motive şi modelul cumulativ al profesionalismului componistic, ce se manifestă prin dezvoltarea progresivă a măiestriei componistice, devine posibil doar pe anumite segmente ale istoriei muzicii moldoveneşti din secolul XX. Schimbările cu adevărat revoluționare care s-au produs de-a lungul secolului precedent au avut semnificația trecerii de la o situație culturală la alta, din punctul de vedere al

[5] Până în 1917 regiunea a fost o parte componentă a Imperiului rus; o scurtă perioadă (decembrie 1917 — martie 1918) a existat Republica Democratică Moldovenească; din martie 1918 Basarabia a devenit parte a regatului României; timp de 1 an a fost anexată de URSS; în timpul celui de-al doilea război mondial din nou a fost sub tutela regatului României; din 1944 până în 1991 — din nou o parte componentă a URSS; din 1991 — stat independent Republica Moldova.

”perceperii schimbărilor revoluționare ca opoziție celor cumulative”[6], conform viziunii lui Thomas Kuhn [11, p. 232]. Împărtăşind metodologia lui Kuhn cu referire la ştiință (e de menționat, că această teorie nu este singura existentă), totuşi, ar trebui să remarcăm specificul activității artistice, ca unui domeniu, în care deopotrivă cu procesele cumulative au loc şi cele multiplicative. Deci, în paralel cu perceperea linear-progresivă a evoluției este răspândită şi o altă cale de dezvoltare, şi anume, cea ciclică.

Există şi alte teorii evoluționiste constituind obiecte de cercetare ale culturologiei. Un mare interes, de exemplu, prezintă tipologia culturilor elaborată de semioticianul şi culturologul rus Iu. Lotman (cu privire la culturile de structură binară şi ternară), care consideră, că culturile popoarelor din spațiul post-sovietic sunt izomorfe şi se dezvoltă conform unui scenariu asemănător. Prin intermediul categoriei de ”explozie culturală”, introdusă şi explicit enunțată în lucrarea *Cultura şi explozia* [12], Lotman priveşte situația contemporană din domeniul culturii ca o potențialitate de a se rupe din circuitul de dihotomii polare, de opoziții şi confruntări înverşunate şi de a trece la un sistem semnificativ mai stabil al triadelor. Lotman susține: ”Schimbarea fundamentală a relațiilor dintre Europa de Est şi cea de Vest, martori ai cărei suntem, s-ar putea să ne ofere posibilitatea de a promova sistemul ternar general-european, renunțând la idealul de a distruge ”lumea veche până la temelii şi apoi” pe ruinele acesteia să construim una nouă” [13, p. 147]. Toate cele enunțate mai sus se referă şi la acea parte a culturii contemporane a Republicii Moldova, care a fost moştenită din perioada sovietică.

În Basarabia, procesul de edificare a creației componistice s-a desfăşurat într-un mediu cultural complex şi deloc omogen, iar mediul, după cum a fost prezentat şi teoretic argumentat mai sus, influențează activitatea de creație în modul cel mai direct. Abordarea subiectului de constituire a profesionalismului componistic în Republica Moldova din perspectiva cultural-istorică ne oferă posibilitatea de a analiza etapele incipiente ale procesului prin prisma multiplelor filtre: făcând abstracție de specificul național (aspectul ”curat”, teoretic-abstract al procesului de profesionalizare a compoziției muzicale); în contextul interferențelor culturale; din perspectiva național-etnică. Caracterizările substanțiale ale mediului socio-cultural, care a devenit context (iar adesea şi subtext) pentru dezvoltarea creației componistice profesionale în Basarabia interbelică, vor constitui conținutul următorului articol. Recapitulând prezenta cercetare în vederea fundamentărilor teoretice cu privire la procesul istoric vizibil de constituire a creației componistice în Basarabia, vom remarca, că necesitatea unei asemenea lucrări se simte, mai întâi de toate, pentru că până în prezent încă nu este elaborată o metodologie a cercetării domeniului muzical din perspectiva cultural-istorică. Necesitatea de a învăța să înțelegem, să interpretăm şi să evaluăm procesele cultural-artistice pretinde atragerea unor concepții, metode, a unei terminologii ş.a. din ştiințele adiacente. Doar stabilind terminologia, criteriile etc. vom putea analiza sistemul de creație componistică din Republica Moldova de pe pozițiile enunțate. În calitate de obiect de cercetare al muzicologiei apare realitatea artistică, adică, creația compozitorilor, operele, stilurile muzicale etc. În acelaşi timp, analizând textul muzical e bine să deprindem să depistăm în el şi manifestarea unor structuri valorico-semantice cu care operează cultura în general şi conştiința creatorului în special.

[6] Dezvoltarea ştiinței, conform acestui mod de abordare, reprezintă un proces progresiv în care faptele, teoriile şi metodele se adună, constituind un bagaj, o zestre continuu crescândă de realizări care constituie metodologia ştiințifică şi ”cunoaşterea” ca atare.

Referinţe bibliografice

1. ЩУКИНА, Г.И. *Роль деятельности в учебном процессе*. Москва: Просвещение, 1986.
2. АНДРЕЕВ, В.И. *Диалектика воспитания творческой личности: Основы педагогики творчества.* Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1988.
3. КИРНАРСКАЯ, Д.К. *Психология специальных способностей. Музыкальные способности*. Москва: Таланты – XXI век. 2004. ISBN 5-902592-01-1.
4. *Homo musicus: Альманах музыкальной психологии 95*. Москва: Моск. Гос. Консерватория, 1995.
5. БЕРДЯЕВ, Н.А. Смысл творчества. **В:** БЕРДЯЕВ, Н.А. *Соч.* Москва, 1983.
6. ВЫГОТСКИЙ, Л.С. *Воображение и творчество в детском возрасте*: психолог. очерк: кн. для учителя. Москва: Просвещение, 1991.
7. ВЫГОТСКИЙ, Л. С. *Психология искусства*. Москва: Искусство, 1986.
8. КРИВЦУН, О.А. *Психология искусства.* Москва: Изд-во Лит. Ин-та им. Горького, 2000. ISBN 5-7060-0035-2.
9. КЛИМОВ, Е.А. *Психология профессионального самоопределения*: учеб. пособие. Ростов-на-Дону: Феникс, 1996.
10. ТЕПЛОВ, Б.М. *Психология музыкальных способностей*. Москва-Ленинград: Изд-во Акад. Пед. Наук РСФСР, 1947.
11. КУН, Т. Структура научных революций. Москва: Прогресс, 1975.
12. ЛОТМАН, Ю.М. *Культура и взрыв*. Москва: Прогресс Гнозис, 1992.
13. ЛОТМАН, Ю.М. *Семиосфера. Культура и взрыв*. Санкт-Петербург, 2000.

II. Operă

ASPECTUL GENUISTIC AL OPEREI NAŢIONALE ÎN OGLINDA MUZICOLOGIEI AUTOHTONE

THE GENRE ASPECT OF MOLDOVAN OPERA
IN THE MIRROR OF NATIONAL MUSICOLOGY

DIANA COMAN,
lector superior,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

Articolul de faţă este o reflectare a abordării problemei varietăţilor de gen ale operei naţionale în muzicologia autohtonă. Autoarea face o trecere în revistă a celor mai importante cercetări ştiinţifice apărute pe parcursul ultimilor 60 de ani, evidenţiind cele mai relevante idei şi cele mai reprezentative concepte în ceea ce priveşte specificul genului de operă în componistica din Republica Moldova.
Cuvinte-cheie*: *opera naţională, varietăţile de gen în opera naţională, muzicologia din Republica Moldova.

This article presents a reflection on the genre problems of the national opera in Moldovan musicology. The author passes in review the scientific works that appeared during the last 60 years, revealing the most relevant ideas and the most representative concepts regarding the genre specific features of Moldovan opera.
Keywords*: *national opera, genre varieties of national opera, Moldovan musicology.

Evoluţia teatrului liric autohton, apariţia fiecărui fenomen artistic din istoria lui are un rol esenţial în înţelegerea şi conştientizarea logicii interne a dezvoltării acestora. Bazându-ne pe mai multe surse (cărţile lui A. Dănilă *Opera din Chişinău. Privire retrospectivă*, *Opera basarabeană*, *Опера Молдовы. Кишинэу. XX век*, teza de doctor în studiul artelor a V. Şeican *Opera naţională a Moldovei în circuitul cultural internaţional*, monografia lui O.-L. Cosma în 2 volume întitulată *Opera românească. Privire istorică asupra creaţiei lirico-dramatice*), putem remarca că aceste studii conţin un material factologic şi analitic inedit şi ne oferă unele observaţii şi generalizări ce ţin nu doar de periodizarea procesului de devenire a teatrului naţional muzical, ci şi a varietăţilor genului de operă în componistica din Republica Moldova.

Odată cu fondarea în 1951 a Teatrului de Operă şi Balet scena teatrului devine un laborator de creaţie, unde au fost montate lucrările compozitorilor basarabeni, stimulând concomitent şi muzicologia autohtonă. Astăzi, sesizăm existenţa unui volum destul de amplu de lucrări, dedicate creaţiilor operistice semnate de cercetătorii G. Cocearova, E. Manuilov, E. Vdovina, E. Tcaci, Z. Stolear ş.a., multe dintre ele fiind scrise la momentul primei apariţii a creaţiilor operistice pe scena Operei Naţionale. Astfel, în culegerea de articole *А.Г. Стырча в статьях и воспоминаниях* găsim un articol semnat de Z. Stolear dedicat operei *Героическая баллада* [1, p. 22–44], în care autorul analizează opera împărţită în tablouri, studiind acţiunea operei, legătura ei cu caracteristicile muzicale ale personajelor, definind specificul genuistic al acestei lucrări ca "o dramă socială lirică, cu includerea liniei eroico-tragice" [1, p. 41].

În articolul său *Оперное творчество* din culegerea *Музыкальная культура Молдавской ССР*, acelaşi Z. Stolear face o trecere în revistă a preistoriei operei naţionale,

pornind de la operele semnate de A. Flechtenmacher şi E. Caudella, prezentând o singură creaţie basarabeană de operă compusă în perioada interbelică — opera *Pasărea măiastră sau prinţul Ionel şi lupul năzdrăvan* de E. Coca [2, p. 76]. Printre cele mai reprezentative trăsături ale acestei opere autorul marchează influenţa operelor compozitorilor ruşi, care se manifestă mai ales prin prezenţa coloritului convenţional oriental al muzicii, influenţa folclorului naţional, predominarea cântecului şi a dansului care servesc drept puncte de reper pentru materialul muzical, folosirea leitmotivelor etc. Referitor la apartenenţa genuistică a creaţiei nominalizate Z. Stolear utilizează definiţia de „*suită teatralizată*" [2, p. 76].

În partea finală a articolului autorul afirmă următoarele: "În dezvoltarea operei moldoveneşti s-a format o anumită varietate genuistică: printre operele create în Moldova sunt opere eroico-lirice, lirico-cotidiene, comice, cele pentru copii, de basm. Prin aceasta se explică şi o anumită capacitate în selectarea mijloacelor muzical-dramatice, care includ atât o structură numerică, cât şi principii de dezvoltare plenară cu folosirea sistemului de leitmotive, melodii cu caracter de arioso şi de cântec, scene de masă cu participarea soliştilor, corului şi a orchestrei, precum şi episoade de cameră, care atrag prin intensitatea concentrării lirice, prin prezenţa lirismului fin şi profund" [2, p. 94]. Printre lacunele operei naţionale din perioada respectivă autorul menţionează calitatea proastă a libretului în mai multe exemple ale genului, lipsa eroului contemporan etc. [2, p. 95].

În articolul consacrat creaţiei lirice a lui D. Gherşfeld semnat de A. Beilina [3] se analizează diferite redacţii ale operei *Grozovan*, denotând schimbările făcute de compozitor, dezvăluind influenţele lui G. Puccini asupra stilului muzical al lui D. Gherşfeld, mai ales cu privire la îmbinarea liniei vocale cu partida orchestrală în abordarea caracteristicilor muzicale ale eroilor operei. Opera *Aurelia*, la rândul ei, este prezentată prin prisma subiectului şi a dramaturgiei, abordându-se de asemenea problemele libretului, caracteristica ariilor şi ansamblurilor principale etc. Autoarea expune şi unele concluzii de ordin critic cu privire la caracterul static al dramaturgiei, lipsa contrastelor şi a dinamicii.

Prima analiză a operei *Casa mare* de Mark Kopytman — o creaţie operistică, care, din păcate, n-a fost cercetată detaliat nici în perioada apariţiei sale, nici ulterior, fiind uitată în pofida calităţilor sale literare şi muzical-dramaturgice – aparţine muzicologului rus V. Iuzefovici, care expune nişte repere stilistice şi de gen în opinia noastră foarte importante [4]. Astfel, el formulează specificul genuistic al acestei opere ca a unei „*tragedii lirice*" sau „*drame lirico-psihologice*" [4, p. 35]. Printre trăsăturile stilistice V. Iuzefovici menţionează predilecţia compozitorului faţă de gândirea contrapunctică, îmbinarea pe verticală a celor mai importante complexe intonaţionale ale operei, cum ar fi expunerea simultană „a temei *Periniţei* şi „a toamnei" în tabloul 4, a temei „toamnei" şi terţetului cumetrelor în tabloul 5 sau *Periniţei* şi cântecului Sofiicăi în tabloul 6" [4, p. 37].

Valoarea articolului menţionat se reflectă şi în analiza limbajului versiunii scenice a operei *Casa mare*, care ne prezintă nişte idei ce ţin de aspectul vizual al creaţiei date. Este vorba de „unitatea interpretării partiturii muzicale şi celei scenice" [4, p. 38], care creează unele aluzii cu tragedia antică. Nu întâmplător, cercetătorul scrie: „în confruntarea aspectului sonor cu cel vizual, în severitatea subliniată a decoraţiilor şi în recitaţia corului care comentează acţiunea apar nişte paralele cu tragedia antică" [4, p. 38]. Autorul de asemenea analizează tratarea scenică a fragmentelor instrumental-polifonice şi anume *fugato*-ul din tabloul 5 şi *passacaglia* din tabloul 6.

Un alt studiu consacrat analizei operei *Casa mare* de M. Kopytman a fost realizat de V. Axionov în care autorul abordează aspectul „Druță – Kopytman", pornind de la ideea despre o muzicalitate profundă a dramaturgiei lui Druță care provoacă apariția mai multor procedee influențate de muzică. Printre ele autorul menționează „*poetica contrapunctului*", „*structuri şi procedee arhitectonice provenite din muzică*", „*simboluri muzicale şi semne sonore*" [5, p. 37].

O valoare aparte capătă reflecțiile reputatului muzicolog autohton ce țin de rolul temei *Perinița* în cultura muzicală din spațiul românesc, precum şi afirmațiile lui despre reflectarea insuficientă a moştenirii lui I. Druță în componistica națională. În acest context cel mai mare aport în întruchiparea ideilor creative druțiene pe scena muzicală l-a adus compozitorul M. Kopytman, cui îi aparține o singură lucrare operistică şi anume — opera *Casa mare*.

V. Axionov caracterizează multilateral creația menționată, dezvăluind diferite straturi ale materiei muzicale, este vorba de tratarea surselor folclorice tipice care sunt caracteristice compozitorului: „Pentru M. Kopytman opera *Casa* mare poate fi apreciată ca o chintesență a unor constante stilistice vizând îmbinarea organică a exponenților folclorici cu cele caracteristice creației componistice universale. Muzica acestei opere este departe atât de imitarea muzicii populare, cât şi de ignorarea elementelor folclorice" [5, p. 38].

Autorul articolului susnumit apreciază caracterul modern al limbajului componistic al operei *Casa mare* în comparație cu operele montate în perioadă respectivă, descoperă simbolismul cifrelor 3 şi 4 în plan arhitectonic, analizează procedeele facturale, cum ar fi „*polifonia liniilor şi straturilor*" [5, p. 39], rolul *Perinței* în dramaturgia muzicală a operei şi în caracteristica eroinei principale.

În anii 1990–2000 împreună cu apariția noilor montări (spre regret, ele fiind puține) gândirea muzicologică autohtonă reflectă cele mai importante trăsături de gen şi stil ale acestora, reevaluând concomitent şi moştenirea operistică din perioada sovietică. Ca exemplu, ne vom adresa la articolul Elenei Mironenco dedicat evoluției operei naționale *Становление молдавской оперной школы* [6]. Autoarea are drept scop formularea factorilor care au influențat devenirea operei naționale. *Primul factor* E. Mironenco îl formulează ca fiind „prezența compozitorilor de operă, talentați şi profesioniști" [6, p. 216]. *Al doilea factor* se referă la „prezența teatrului de operă" , *al treilea factor*, după cum afirmă autoarea, ține de „aspectele tematice, de gen şi de stil", care, în opinia ei, „sunt legate de situația geopolitică din Republica Moldova" [idem].

Autoarea conturează o paletă genuistică a operei naționale din perioada sovietică. Astfel, genului de *operă eroică* îi aparțin *Grozovan* şi *Aurelia* de D. Gherşfeld*, Balada eroică* de A. Stârcea, ultima având şi nişte trăsături ale *dramei lirice* [idem], opera *Glira* de Gh. Neaga se tratează ca un exemplu al *operei lirice*, iar *Păcală şi Tândală* de V. Verhola aparține genului de *operă comică*. Opera *Serghei Lazo* este caracterizată ca „*operă-imn*"[1] [6, p. 218]. În privința operei *Alexandru Lăpuşneanu* de Gh. Mustea, E. Mironenco utilizează o noțiune de „*tragedie social-istorică*" [idem] sau de „*operă-tragedie*" [6, p. 219], cu elemente de *monooperă* datorate tratării eroului principal (această trăsătură se referă la tratarea eroului principal).

Merită să fie menționată şi monografia *Gheorghe Mustea. Profil muzical* [7], semnată de Elena Mironenco şi Valeria Şeican, în cadrul căreia un compartiment de amploare este dedicat

[1] Ne permitem să nu fim întru totul de acord cu această atribuție, în opinia noastră *Serghei Lazo*, de fapt, aparținând genului de operă eroică.

analizei detaliate a operei *Alexandru Lăpuşneanu*. Autoarele monografiei abordează sursa literară pusă la bază operei lui Gh. Mustea, studiind aspectele conceptuale şi cele structurale ale nuvelei omonime a clasicului literaturii naţionale C. Negruzzi, tratarea subiectului în libretul operei, specificul dramaturgiei intonaţionale, care cuprinde leitmotive, principiul de refren realizat la nivelul compoziţional superior.

Tematismul operei lui Gh. Mustea se analizează prin prisma influenţelor folclorice, care ocupă un loc predominant în partitura menţionată şi se realizează multilateral: fie prin implicarea instrumentelor de origine folclorică, fie prin intonaţiile şi ritmurile cântecelor şi dansurilor populare, fie prin modelarea procedeelor interpretative ale tarafului şi ale stilului lăutăresc.

Printre ediţiile mai noi dedicate problematicii teatrului liric naţional apărute pe parcursul ultimului deceniu menţionăm monografia G. Cocearova *Злата Ткач: судьба и творчество* [8], în cadrul căreia un compartiment de amploare (*Muzica şi teatru*) este consacrat creaţiilor muzical-dramatice ale compozitoarei. Cercetătoarea apreciază aportul Zlatei Tkaci în procesul de dezvoltare a teatrului muzical pentru copii în ambele genuri — operă şi balet, analizează aspectele muzical-dramatice ale operei *Capra cu trei iezi* (*Lupul mincinos)*, *Bobocel cu ale lui*, relevând specificul genului de operă pentru copii, aspectele conceptuale, de subiect, dramaturgia muzicală, orchestraţia şi alte aspecte.

Printre alte varietăţi de gen manifestate în creaţia Z. Tkaci, G. Cocearova menţionează opera-basm prezentă în *Bucătarul şi boierul*, *Lenoasa*, *Micul prinţ*, dar şi linia operelor pentru auditoriul adult regăsite în creaţiile *Un pas spre eternitate* şi *Unchiul meu de la Paris*. Un alt aspect al moştenirii operistice a compozitoarei Z. Tkaci este strâns legat de genul *operei de concert.*

Generalizând moştenirea vastă şi variată a compozitoarei în genul de operă, G. Cocearova constată o varietate genuistică şi conceptuală a operelor Z. Tkaci, printre care putem întâlni „*opera-legendă şi opera cotidiană, opera „mare" şi „mică", opera de cameră. În această listă diverse direcţii reprezintă şi creaţiile pentru copii, pentru tineret şi creaţiile pentru „adulţi", operele tipice şi cele destinate interpretării pe scena de concert, sau chiar opere radiofonice*" [8, p. 79]. Completând paleta genuistică a creaţiei lirice a Z. Tkaci, G. Cocearova adaugă aşa varietăţi de gen cum ar fi „*opera folclorică*" (*Lenoasa*) şi „*opera-lectoriu*" (*Malciş-Kibalciş*).

Activând în această sferă genuistică, Z. Tkaci a formulat nişte reguli ale genului, precum „accesibilitatea şi democratismul limbajului muzical, care se bazează pe un fundal intonaţional „viu" al timpului, realismul în tratarea personajelor şi expresivitatea vorbirii lor, „construirea" planului de dramaturgie muzicală şi de subiect ş.a." [8, p. 82].

Articolul Iuliei Cibotari *Consideraţii generale cu privire la tipologizarea creaţiei de operă a compozitorilor din Republica Moldova* [9] prezintă, de fapt, prima încercare de sistematizare a genului de operă din Republica Moldova sub aspect genuistic. Autoarea are perfectă dreptate când subliniază nişte dificultăţi în clasificarea varietăţilor de gen ale operei naţionale.

Pe de o parte, Iu. Cibotaru scrie că, „clasificarea tradiţională, dependentă de originea naţională şi istorică a operei <...> nu este prielnică pentru creaţiile locale, fiindcă aceste varietăţi de gen n-au influenţat opera din Basarabia, de aceea a apărut mai târziu" [9, p. 116]. Pe de altă parte, autoarea subliniază că „în condiţiile locale nu este raţională divizarea operei conform tendinţelor stilistice caracteristice acestui gen în sec. XX: opera impresionistă, cea veristă, cea expresionistă" [idem], deoarece în creaţiile compozitorilor autohtoni predomină un stil sintetic.

Aşadar, cercetătoarea ne oferă o „*clasificare multidimensională a operei*" [idem], luând în consideraţie diferite criterii. **Primul** criteriu ţine *de natura subiectului*, operele împărţindu-se în funcţie de subiect: istorice, mitologice, de legendă, de basm sau subiecte împrumutate din viaţa contemporană.

Al doilea criteriu poate fi determinat de *specificul estetic* al creaţiei operistice. Aici varietatea operelor se divizează în următoarele grupe: *opera tragică*, *opera eroică*, *drama lirică*, *opera comică*. **Al treilea** criteriu se referă la *particularităţile arhitectonice* ale operei şi anume — *opera multipartită* şi *opera monopartită* (alcătuită dintr-un singur act).

Aspectul *duratei de expunere şi al componenţei interpretative* stă la bază celui **al patrulea** criteriu, care împarte toate creaţii operistice în *opere monumentale* şi cele *de cameră*. Din punct de vedere al *următorului* criteriu autoarea polarizează *monoopera* şi *opera pluridimensională*[2].

Printre alte criterii sunt semnalate: *asimilarea stilisticii muzicii uşoare* care duce la apariţia operei rock (*Mioriţa* de Liviu Ştirbu), *orientarea* opusului operistic pe un anumit *tip de auditoriu* (*auditoriul copilăresc, cel adolescentin şi cel matur*) şi *modul de interpretare* (interpretare de *spectacol* sau interpretare *de concert*, *radio-opera* şi *opera ecranizată*). De asemenea nu suntem de acord cu autoarea, fiindcă după opinia noastră, genurile legate de mass media nu pot fi unite cu opera interpretată în concert, presupunând, totuşi, nu doar diferite forme de exprimare artistică, ci şi diferite moduri de percepere a acesteia.

Un anumit interes prezintă cartea Luminiţei Guţanu *Opera din Basarabia în secolul XX* [10]**,** deşi conţinutul ei nu întru totul corespunde denumirii. Autoarea face o trecere în revistă foarte succintă (bazată mai mult pe fapte concrete, decât pe generalizări) a istoriei teatrului liric naţional, plasează definiţiile de gen în contextul compartimentului 2.2. al capitolului 1 întitulat *Tipologii stilistice în opera din Basarabia*, însă analizează doar 4 exemple selectate din toată istoria operei (aici descoperim doar *Grozovan, Lupul mincinos, Alexandru Lăpuşneanu* şi *Decebal*), iar criteriul de selectare nu este explicat de către autoare.

O singură explicaţie găsim pe p. 51, unde L. Guţanu afirmă următoarele: „cuprinderea exhaustivă a creaţiei de operă basarabeană n-a fost posibilă datorită unor impedimente obiective — unele partituri au fost retrase de autori, deşi se regăsesc în evidenţa Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din Republica Moldova, altele s-au pierdut o dată cu plecarea compozitorilor din ţară sau sunt blocate în colecţii particulare etc. Astfel, în măsura în care accesul la partitură a fost posibil, aceasta se regăseşte în studiul de faţă" [10, p. 51].

Sub aspectul genuistic autoarea divizează cele circa 30 de opere semnate de compozitorii moldoveni în anii 1955–2000 în trei grupuri reieşind din trei criterii. Din primul grup fac parte operele reunite „*după natura subiectului*" [10, p. 50], L. Guţanu evidenţiind subiecte *istorice, legendare, de basm* şi cele cu *tematica contemporană*. Cel de-al doilea include opere asociate „după *criteriul estetic*", ea scoate la iveală *operele tragice, eroice, lirico-dramatice, comice.* Aşadar primele două criterii coincid, iar ipotetic putem spune, că ambele provin din teza de doctorat a Valeriei Musteaţă *Pagini dintr-o istorie nescrisă a muzicii: evoluţia fenomenului muzical în Basarabia secolelor XIX–XX* [11], la care se referă L. Guţanu. În privinţa criteriului al

[2] Această definiţie, în opinia noastră, este cea mai discutabilă şi ar necesita precizări suplimentare în cadrul acestei lucrări.

treilea, autoarea divizează operele compozitorilor autohtoni „*după criteriul conținutului tematic*” [10, p. 50], discernând „*opera folclorică* şi „*non-folclorică*” [idem].

Reieşind din sursele prezentate anterior, putem face şi unele totalizări. Literatura dedicată istoriei şi teoriei genului de operă scrisă în Republica Moldova ne oferă nu doar un material istoric şi factologic bogat, ci şi o metodologie avansată pentru analiza fenomenelor genului liric, pentru studierea aspectelor dramaturgiei, compoziției, limbajului muzical. Totuşi, problema tipologiei genurilor de operă națională nu este reflectată suficient în muzicologia autohtonă şi cere o aprofundare ulterioară cu atât mai mult că creațiile de operă apărute recent nu sunt cercetate detailat şi au nevoie de o studiere aparte realizată sub diferite aspecte, printre care specificul genului, reflectarea elementelor folclorice, aspectul stilistic, arhitectonic şi dramaturgic.

Referințe bibliografice

1. *А.Г. Стырча в статьях и воспоминаниях*. Сост. Е. Вдовина. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1979.
2. СТОЛЯР, З. Оперное творчество. **В:** *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва, 1978, с. 75–95.
3. БЕЙЛИНА, А. Оперное творчество молдавских композиторов. **В:** *Музыкальная культура Советской Молдавии.* Москва, 1965, с. 289–315.
4. ЮЗЕФОВИЧ, В. И вновь лирическая трагедия**. В:** *Советская музыка*. 1969, №5, с. 35–40.
5. AXIONOV, V. Druță – Kopytman: "Casa mare". **In:** *Arta, 2009.* Ser. Arte audio-vizuale. Chişinău, 2010, p. 37–42.
6. МИРОНЕНКО, Е. Становление молдавской оперной школы. **В:** *Чотири століття оперы. Оперні школы XIX-XX ст*. Київ, 2000, с. 216–219. Науковий вісник Национальної Музичної Академії Украіни ім. П.І.Чайковского.
7. MIRONENCO, E.; ŞEICAN, V. *Gheorghe Mustea: Profil muzical.* Chişinău:Cartea Moldovei, 2003.
8. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество: Монография о композиторе – нашей современнице и о ее музыке.* Кишинэу: Pontos, 2000.
9. CIBOTARU, Iu. Considerații generale cu privire la tipologizarea creației de operă a compozitorilor din Republica Moldova. **In:** *Arta, 1996.* Chişinău, 1996, p. 115–120.
10. GUȚANU, L. *Opera din Basarabia în secolul XX*. Bucureşti: Editura Univ. Naț. de Muzică, 2007.
11. MUSTEAȚĂ, V. *Pagini dintr-o istorie nescrisă a muzicii: Evoluția fenomenului muzical în Basarabia secolelor XIX–XX:* teză de doctorat. Bucureşti, 2001.

III. Muzica simfonică

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ **ВАСИЛИЯ ЗАГОРСКОГО КАК ПОКАЗАТЕЛЬ ЗРЕЛОСТИ СИМФОНИЗМА МОЛДОВЫ**

SIMFONIA A DOUA DE VASILE ZAGORSCHI CA O MĂRTURIE A MATURITĂŢII SIMFONISMULUI DIN REPUBLICA MOLDOVA

VASILE ZAGORSCHI'S *SECOND SYMPHONY* AS EVIDENCE OF MATURE SYMPHONISM IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

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

В настоящей статье анализируется Симфония № 2 Василия Загорского, ставшая оригинальным итогом творческой деятельности великого мастера. Написанная по мотивам романа «По ту сторону гор» современного французского писателя Марселя Бриона, трехчастная Симфония гармоничным образом объединяет классико-романтические особенности жанра с его неканоническими чертами, такими как новая программность, рефлексивный тип музыкального мышления, элементы постмодернистской поэтики.

Ключевые слова: *композитор, симфония, роман, жанр, драматургия, рефлексивное музыкальное мышление, постмодернистская поэтика.*

În articolul de faţă este analizată Simfonia nr. 2 de Vasile Zagorschi, lucrare ce reprezintă un bilanţ artistic original al realizărilor creative ale maestrului. Fiind inspirată din romanul „Am străbătut munţii" al scriitorului francez Marcel Brion, Simfonia în trei mişcări îmbină în mod armonios trăsăturile clasico-romantice ale genului cu anumite particularităţi acanonice, precum noul programatism, tipul reflexiv al gândirii componistice, unele elemente ale poeticii postmoderniste.

Cuvinte-cheie*: compozitor, simfonie, roman, gen, dramaturgie, gândire componistică reflectorie, poetică postmodernistă.*

The author of the present article analyzes Vasile Zagorschi's Symphony No. 2 that consists of three parts and represents an original result of the great master's activity. Being based on themes from the novel „Nous avons traversé la montagne" written by the contemporary French writer Marcel Brion, the Symphony combines in a harmonious way the classical-romantic features of the genre with non-canonic particularities such as new programmatism, a reflexive type of composition thinking and elements of post-modernistic poetics.

Keywords: *composer, symphony, novel, genre, musical form, dramaturgy, reflective composition thinking, post-modernistic poetics.*

Симфония № 2 В. Загорского, несомненно, относится к вершинам творческого пути большого мастера, наряду с кантатой *Кто росу сбивает, Стансами* для симфонического оркестра, являясь одновременно одной из вершин симфонической музыки Молдовы. Дату окончания симфонии композитор обозначил в конце рукописи: 13 августа 1991 года, т.е. год распада СССР. Радикальные изменения в социальном и геополитическом масштабе, произошедшие в этот период, совпали с крутым поворотом в личной судьбе композитора: по воле обстоятельств ему пришлось оставить пост председателя Союза композиторов Молдовы, который он достойно возглавлял около тридцати лет. Художник большого

таланта, интеллектуал в высшей степени этого понятия, аристократ духа и человек, страстно любящий жизнь во всех проявлениях, подвёл в данной симфонии своеобразный итог пройденного пути, насыщенного напряжёнными поисками смысла жизни. Поэтому *Вторую симфонию* до определённой степени можно считать сочинением автобиографическим.

Произведение находится, с одной стороны, в русле классико-романтической мировой традиции симфонизма, а с другой — вбирает в себя и отражает новые творческие тенденции второй половины XX века. Точнее, во *Второй симфонии* происходит радикальное обновление сонатно-симфонического цикла, но в рамках канона.

На первый взгляд, симфония отвечает каноническим традициям жанра по нескольким параметрам. Вместе с тем, секрет обаяния симфонии и её значимость определяют неканонические черты, и в первую очередь, тип рефлексивного композиторского мышления. *Вторая симфония* — сочинение очень личное, её можно назвать исповедью души художника, прошедшего немалый жизненный и творческий путь. Рефлексия же считается «универсальной философско-эстетической категорией, отражающей *итоговость* современного, новоэклектического этапа культуры» [1, с. 27].

Другое важное новаторское качество симфонии — её *новая программность*, суть которой — не в следовании букве содержания, а в воплощении концептуального начала. Искомый концепт композитор нашёл в романе современного французского писателя Марселя Бриона *По ту сторону гор,* по мотивам которого и написана симфония. Писатель, культуролог, искусствовед, Марсель Брион (1895–1984) является автором многочисленных романов, новелл, эссе, монографий по искусству. Его богатая, солидная и глубокая эрудиция охватывает области музыки, изобразительного искусства, археологии, истории искусств и цивилизаций, зарубежной литературы. Его перу принадлежит целая серия монографий под названием *Гений и судьба,* посвящённых Джотто, Боттичелли, Микеланджело, Гётте, Рембрандту, Моцарту и др. На русском языке изданы лишь три из них: *Моцарт, Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта* и *Дюрер*. К сожалению, ни один художественный роман М. Бриона не переведён на русский язык, включая и итоговый *По ту сторону гор*. В. Загорский, свободно владевший французским языком, прочёл его в оригинале. Автору диссертации удалось прочесть этот роман в переводе на румынский язык, на котором он озаглавлен *Am străbătut munții.*

Роман М. Бриона можно определить как антологию жизни, разворачивающуюся в необозримом историческом пространстве, вплоть до современности, и географическом пространстве без точного определения места событий. Стержнем содержания является путешествие группы интеллектуалов по лабиринту жизни до конечной цели — пересечь высокие грозные горы, покрытые нескончаемыми ледниками. Конкретные персонажи группируются вокруг главного героя повествования, обозначенного как *Я.* Горы символически олицетворяют цель жизни, а путешествие к ним в течение сорока лет — поиск смысла жизни, длительный процесс самопознания героя и познания окружающего мира. Жизнь, проведённая по лабиринтным маршрутам в пустынях, степях, подземельях, городах, замках, могильниках, представляется герою «котлом, в котором смесь гудит, извергается, плавится… Когда после бесконечных ночей и нескончаемых дней начинаешь всё более сильно чувствовать и осознавать: *то, что есть — ничего не значит, то, что*

ищете — есть всё». Таким образом, неустанный поиск смысла жизни, достижение цели путём неимоверного напряжения воли — основная идея романа. Главный герой *Я* в конце концов достиг цели — пересёк горы, но многие его единомышленники и друзья, не обладающие этим качеством — напряжения воли — ушли в мир иной, не достигнув цели.

Повествование романа нелинейное, фрагменты кажутся разорванными, особенно в тех случаях, когда постоянно нарушаются границы между снами, мечтами, воображаемыми миражами и явью, но все они имеют, благодаря скрытым связям и смыслам, строгую логическую направленность. Оконченный писателем в 1971 году, роман явно соприкасается с элементами постмодернистской поэтики. В её ракурсе прочитываются и многочисленные интертекстуальные знаки-символы: карты маршрутов, древнегреческий миф о схватке Тезея с Минотавром, языческий ритуал жертвоприношения, надписи на могильных плитах, зеркала, библиотека, прорицатель, журнал путешествия, театр и др.

Зная на протяжении десятилетий личность композитора и коллеги В. Загорского и сравнивая его личность с личностью главного героя романа, приходишь к убеждению, что они — натуры глубоко родственные не только по постоянным духовным поискам смысла жизни, по способности длительно идти к поставленной цели, но также по совпадению многих черт характера и биографических примет. В подтверждение приведём несколько примеров, после которых обращение Загорского к роману М. Бриона воспринимается счастливой закономерностью. Оба — композитор и герой романа *Я* — интеллектуалы и эрудиты, получившие солидное гуманитарное образование, позволившее охватить и воспринять огромный культурный космос: литературу, живопись, архитектуру, историю цивилизаций разных народов. В. Загорский, к примеру, с детства изучал несколько иностранных языков, увлекался чтением классической художественной литературы, мифологией, историей, параллельно занимаясь музыкой и изобразительным искусством столь активно, что вначале они конкурировали между собой (хотел стать графиком), пока окончательно не остановил свой выбор на композиторской деятельности. Таким образом, творчество составляет профессиональную основу обоих фигур: В. Загорский всю сознательную жизнь писал музыку, а *Я* — роман. Известна страсть композитора к путешествиям, которые он совершил по разным континентам. *Я* также на протяжении романа повествует о путешествиях в разные географические точки.

Кроме этого, одним из лейтмотивов романа становятся музыкальные артефакты: то герой повстречал «кортеж во главе с литавристами и исполнителями на инструментах в форме колокольчиков», то уходил из города «под галдёж танца, гитар и церковного хора»; то слушал в храме «металлический тамбурин»; то слушал, как друг поёт старинную детскую песню *Сколько миль отсюда до Вавилона* и др. Прямые биографические ассоциации с композитором возникают при описании того, как друг героя в детстве занимался на фортепиано без особых достижений, неоднократно слыша от учителя: «ты никогда не будешь великим пианистом! Хорошим — да, а великим — нет». В конце романа *Я* встретил своего друга в воображаемом чистилище, где тот играл на фортепиано любимую тему *Andante* из последней сонаты Шуберта. Та же ситуация происходила в детстве В. Загорского: уроки игры на скрипке не сделали его великим исполнителем, зато он стал композитором. Обращает на себя внимание тот факт, что в романе даже присутствует ситуация сочинения музыки, при которой тайна творчества соприкасается с

тайной мироздания: «музыка — это лестница звуков, по которой ты можешь подняться. Сочиняя мелодию, ты останавливаешься, чтобы найти следующий звук, и каждая такая остановка — это остановка между небом и тьмой, — объяснил учитель».

Любовь В. Загорского к природе известна не только по жизненным реалиям, ею пронизаны многие сочинения композитора: *Лирическая поэма,* кантата *Кто росу сбивает,* цикл хоровых поэм *Облака*, романсы *Тихими ночами, Снег идёт, Дуб,* пейзажные картины в балете *Перекрёсток*. Оттого тонкое и возвышенное восприятие персонажами романа любых пейзажных картин, всегда означающих их душевное состояние, оказалось столь близко композитору, что стало одним из «мотивов» содержания симфонии. Причём, каждое обращение к образам природы в романе М. Бриона нельзя свести лишь к обычным совпадениям с настроениями героя, что было характерно для романтиков XIX века (например, той же *Прекрасной мельничихи* Шуберта), поскольку эти обращения всегда ассоциируются либо с тончайшими обонятельными и осязательными инстинктами, либо поднимаются до философских символов добра и зла, света и тени, живого и неживого. В качестве примеров приведём несколько выражений: «На протяжении ночи во рту у меня сохранялся вкус бледной печали, вкус небытия. Лишь вода, стекающая из фонтана, была живой»; «От пастбищ шёл запах невыносимо сладкий и острый»; «Разрежённый воздух высоких плато был такой кристально чистый, что можно было услышать, как он вибрирует»; «Свет полной луны заставляет думать о Богине Плодородия»; «Жужжание из глубины ледника казалось приятной, спокойной музыкой»; «между хаосом и творчеством вначале была ночь»; «Звёзды представлялись нам спектаклем, который дарит нам ночь»; «Созвездия в ночном небе изменяли свои формы, превращаясь в диких животных из Азии».

Совершенно очевидно также, что мировосприятию композитора оказалась созвучной та поистине космическая панорама мыслей и чувств персонажей романа, рассуждающих о ценностях жизни, о её хрупкости и нестабильности, о непредсказуемых лабиринтах каждой отдельной человеческой судьбы. Амплитуда эмоциональных состояний и качеств, представленных в романе, простирается от «невыносимого удовольствия», ликования, созерцания абсолютной красоты, воспоминаний о детстве, испытания чувств высокой любви, настоящей дружбы, сострадания, симпатии, победы до пребывания в состояниях со знаком минус, которые, к сожалению, превалируют. Это испуг, страх, одиночество, отвращение, бессилие, преследование, лицемерие, забвение, жестокость, вражда, ложь, предательство, разочарование, предчувствие конца жизни, смертельный ужас. Можно предположить, какое сильное эмоциональное и психологическое воздействие оказал роман на композитора, который в подобные моменты чувствовал себя двойником героя, особенно в момент его воспоминаний о жестоком предательстве друзей. Но над всеми характерными личностными качествами героя в романе возвышается и акцентируется напряжение воли, которое только и может привести к успеху, к победе, к достижению цели. «Мы пересекли горы! Неожиданный успех привёл нас в восхищение, это был момент, в какой мы достигли цели! Только один дезертировал, он потерял веру, хотя был наиболее богатырским из нас, но его надежда не была достаточно сильной», — заключил герой романа *Я*.

Вторая симфония В. Загорского является обобщённой рефлексией наиболее значительных смысловых концептов романа, сконцентрированных в программных

заголовках частей: первая часть — *Миражи*; вторая часть — *Жертвоприношение*; третья часть — *Лабиринт*.

Первая часть симфонии *Миражи* (*Moderato assai. Narrativo*) представляет музыкальное воплощение целой цепи последовательных или наслаивающихся друг на друга миражей, возникающих в сознании героя, наделённого способностью к богатому воображению и полёту фантазии. Картины миражей сотканы из сплетения реального и ирреального, яви и снов, воспоминаний, доходящих до степени фантомов и галлюцинаций. Эмоциональный стержень драматургии держится на постепенном накоплении энергии напряжения от спокойно-созерцательных образов к драматическим и трагедийно-шоковым в кульминации. Как справедливо отметил В. Аксёнов, — «симфоническая драматургия I части имеет индуктивную художественную логику, основанную на постепенной и скрытой концентрации энергии выражения, достигая двух кульминаций в последнем разделе формы» [2, с. 47].

Важнейшую функцию в драматургии I части выполняет раздел вступления, занимающий первые тринадцать тактов. Этот начальный образ можно определить как мираж-импульс и одновременно мираж-«грибница», из которой прорастают впоследствии тематические структуры всех последующих музыкальных миражей. В реальной жизни своеобразной базой для возникновения и смены причудливых видений, будоражащих фантазию, служит состояние спокойного и внимательного созерцания либо плывущих облаков[1], либо струящейся воды. Раздел вступления (*ben legato, espressivo*) состоит из двух фактурных пластов. Собственно тематический верхний пласт экспонируется в трёхголосной партии кларнетов, причём два его нижних голоса движутся в параллельном нисходящем направлении, сползая равномерными четвертями по хроматическим полутонам. Эти хроматические ходы в неторопливом спокойном развёртывании таят однако потенциальную напряжённость. Верхний голос в этом трио кларнетов выполняет функцию собственно темы, развитие которой символизирует постепенную активизацию, «раскручивание» воображения: если первый звук *«ля»,* повторенный дважды, подчёркивает интервал чистой примы, то следующий ход мелодии сдвигается на нисходящую большую секунду и опять возвращается к начальному звуку *«ля»,* следующий ход отклоняетс от оси «ля» уже на восходящую малую терцию, затем мелодия как маятник скользит вниз, вбирая скачок на чистую кварту, и вновь взлетает ввысь сразу на октаву. В отличие от хроматического нижнего двухголосия, верхний голос до пятого такта включительно содержит лишь диатонические ступени, но в дальнейшем он интонационно сближается с беспокойным материалом двух нижних голосов вплоть до прямой инкрустации четырёхзвучной хроматической интонации «*ре – до-диез – до-бекар – си*», с которой начинался нижний голос у бас-кларнета. Следует отметить также постепенную ритмическую активность: уменьшение длительностей от половинных до восьмых. В границах темы вступления композитор сосредоточил и другие субстраты для последующих миражей: это зачатки полифонических приёмов, «плавающая» нестабильная тоникальность с едва уловимым притяжением к звукам *«ре»* и *«ля»,* тембровое варьирование.

[1] Приятельница и соседка по даче Д. Шостаковича вспоминает, что, выходя на улицу, Дмитрий Дмитриевич обязательно останавливался, поднимал голову вверх и долго-долго, минут 20, неотрывно смотрел на плывущие облака.

Чувство ирреальности и пока скрытой взволнованности усиливает нижний остинатный фактурный пласт: вибрирующий фон на звуке «*ля*» у альтов и флажолетов контрабаса. Тот факт, что импульсом для начального вступительного *миража* явился земной образ воды, подтверждает сам композитор, заметив в рабочих эскизах *Второй симфонии*: «значительное усиление интонационной выразительности создаёт звукоизобразительный приём «плывущей» звуковой массы, словно имитирующей бесконечно изменчивую стихию морских волн».[2] Из эскизных записей композитора известно также, что архитектоника I части приближается к контурам сонатной формы с конкретным указанием разделов экспозиции: главная партия — ц. 1, побочная партия — ц. 3, заключительная партия — ц. 6. Повествовательный характер вступления неожиданно нарушается резкими, акцентированными клевками аккордов у всей группы деревянных духовых и пиццикато струнных, которые словно предупреждают о скором наступлении новой картины-миража (два такта до ц. 1) и одновременно служат первым симптомом будущих драматических процессов.

Как мираж красивой и светлой мечты воспринимается тема главной партии. Она поручена соло валторны (ремарка *espressivo*). Мелодия этого оазиса возвышенной и благородной лирики базируется сплошь на белых клавишах, за исключением звука *си-бемоль* в окончании фразы. Его разрешение в «*ля»* придаёт фригийский оттенок, характерный для молдавского фольклора. По сравнению с трёхголосной темой вступления, главная тема выделяется подчёркнутой монодичностью и устремлением ввысь, сначала ходами на две чистые кварты подряд, потом, в процессе развития, на квинтовые скачки. Тот факт, что главная тема — это красивая мечта-мираж, подтверждает её звучание в контрапункте с темой вступления, т.е. на фоне турбулентного движения «морских волн». Более того, в главной теме валторны всё чаще прорастает интонационная диатоническая формула из четырёх восьмых, неоднократно возникающая в теме вступления. В результате обе темы объединяются в свободной имитационной фактуре. Следует отметить, что тема вступления звучит теперь у струнной группы инструментов. Ещё больше сходных интонационных формул со вступлением у побочной партии (*molto espressivo*), фактически являющейся вариантом верхнего голоса трёхголосного вступления. Это очевидно с самого начала побочной партии — постепенной интервальной «раскачки» от секунд, терций, квинты, септимы до завершения восходящей октавой.

По сравнению со статичной красотой главной темы, лирика побочной более экспрессивна, а её развитые масштабы включают три фазы вариантного развития (ц. 3, 4, 5), в которых возрастает степень беспокойства, что подчёркнуто новым тембром флейты соло, переменным метром 3/4, 4/4, 2/4. Чувства настороженности, предчувствия тревоги композитор добивается с помощью приёма оркестровой полифонии: одинокая флейта побочной темы звучит в контрапункте с тихим хоралом скрипок и альтов, аккорды которого движутся синкопами на слабых долях тактов.

В заключительной партии (ц. 6) *Cantabile espressivo* напряжённость лирики становится всё более явной. Несмотря на то, что мелодика заключительной партии строится на изобретательной комбинации интонационных формул всех трёх предыдущих

[2] Эскизные записи композитора, как и рукопись *Второй симфонии*, мне любезно предоставила для ознакомления его супруга Валентина Загорская.

тем-миражей, в целом её облик отличается новыми тембровыми красками и активной полифонизацией ткани. Заключительная партия с самого начала экспонируется в канонической имитации гобоя и английского рожка, фоном же этого канона, в свою очередь, становится контрастное двухголосие фаготов. В данной оркестровой полифонии пластов всё большую власть получают интонации нисходящих хроматических сползаний. В процессе развития заключительная партия полностью смещается в струнную группу инструментов (ц. 7). В этой плывущей звуковой массе композитор виртуозно нагнетает напряжение, обращаясь параллельно к нескольким полифоническим приёмам: а) вторые скрипки и альты, имитируя мелодию в нижнюю сексту, образуют между собой канон в увеличенную приму; в) виолончели движутся зеркально, образуя мелодическое противодвижение; с) тенденция разновременных хроматических сползаний во всех голосах по принципу микрополифонии усложняет и обогащает классические приёмы канона.

Разработка открывается остро контрастным эпизодом *Piu mosso* (цц. 8–10) на совершенно новом тематическом материале. Основу данного эпизода, названного композитором *ориентальной миниатюрой,* составляет жанровая стихия, где все выразительные средства подчинены экспрессии восточного танцевального движения: таковы остинатный ритм, обращение впервые к ударным инструментам (треугольник, цилиндрический барабан и тарелки), нанизывание повторяющихся ритмоинтонационных ячеек у флейт и гобоев.

С ц. 9 танцевальная стихия усиливается путём подключения ещё одной темы у соло кларнета, основанной на риторической фигуре *circulatio* шестнадцатыми длительностями. Композитор использовал здесь в ритмическом уменьшении интонационную формулу из четырёх восьмых, которая часто встречалась в темах экспозиции. Ремарка *lontano* (издали) вначале эпизода, динамика ***p*** и ***pp***, указание *con sordino* в партиях струнных и труб — всё это подтверждает ретроспективный характер воспоминания-наплыва, т.е. миража. За два такта до ц. 11 разворачивается длительная и насыщенная различными фазами нарастающего напряжения собственно разработка материала экспозиции. Начиная с первой фазы (ц. 11), облик главной темы, как символа светлой мечты, ощутимо померк благодаря тембровой перекраске (теперь у валторны), снижению регистра на чистую квинту и четверной вертикальной перестановке мотивов по сравнению с экспозицией:

а) мотив солирующей валторны композитор поручает третьей валторне;

в) мотив первых скрипок переносится в партию первой валторны;

с) мотив вторых скрипок — в партию второй валторны;

d) мотив альтов — в партию четвёртой валторны.

Во второй фазе разработки (цц. 12–14) оркестровая ткань приобретает фрагментарный характер. Многопластовой становится её вертикаль, в которой причудливо трансформируются тематические образования из экспозиции. Например, каноническая тема заключительной партии, варьируя звуковысотный состав, теперь звучит в партиях первых и вторых скрипок; трёхголосный хорал из побочной партии урезан до параллельных терций у кларнетов, которые дублируются тремолирующими терциями *divisi* альтов. Ведущую роль в наращивании тревожного напряжения играет сигнальная интонация солирующей валторны, исполняемая акцентно и с острым двойным предъёмом (композитор назвал её «врезкой ритмической синкопы»). Возникая поначалу

спорадически, в ц. 13 она звучит уже на протяжении семи тактов подряд, в ц. 14 преобразуется в аккордовые синкопы валторн и труб, усиленные барабанным ритмом.

Следующая фаза разработки (*Alla breve*, цц. 15–17) приводит к первой кульминации I части. В активизации напряжения здесь участвуют: побочная тема (кларнет); хоральный пласт у гобоев и фаготов, постепенно захватывающий валторны, трубы и тромбоны; непрерывное токкатное движение секундовых репетиций восьмыми длительностями у первых скрипок. В ц. 16 токкатность восьмых приобретает мощный оркестровый и интонационный размах, поскольку репетиции секунд преобразуются в репетиции кварто-квинтовых арпеджий, исполняемых скрипками, флейтами и впервые введённым в партитуру фортепиано. Равномерный пульс хорала трансформируется в синкопированные аккорды меди. В почти полном оркестровом *tutti* задействованы остинатные удары барабана и тремоло литавр. Высшей кульминационной точкой служат грозные пассажи нисходящих октав у тромбонов и тубы, которые обрываются кластером меди, фортепиано и струнных на ***ff***, символизирующим катастрофу. Звуковысотный состав аккорда-кластера, если представить его в тесном расположении, следующий: *до-диез – ми-диез – соль-диез – си – ре – соль-бекар – си – ре,* т.е. его диссонантность образуется полигармонией двух трезвучий, отстоящих друг от друга на интервал тритона и охватывающих диапазон малой ноны.

После глубокой ферматы следует последняя фаза разработки (ц. 17), приводящая к генеральной кульминации драмы в классической точке «золотого сечения», т.е. на стыке разработки и репризы. Вся последующая фаза разработки передаёт шоковую рефлексию героя на трагический удар судьбы. Композитор обратился к сонористическому эффекту поочерёдной пульсации диссонирующих аккордовых вертикалей в ритме «толчков», «уколов», совпадающих по звуковому составу с описанным ранее аккордом-кластером. Более конкретно этот эпизод характеризует запись самого В. Загорского в рабочих тетрадях: «Этот аккорд начинает вибрировать на ***pp*** (как «толчки» крови, пульс сердца). Впечатление ужаса (когда «волосы встают дыбом»). «Внутренняя дрожь» передаётся не только ритмической пульсацией диссонирующих вертикалей, но и тембровым «перепадом» — темброво-ритмической имитацией (деревянные духовые имитируются тяжёлой медью с литаврами). Во второй фазе фрагмента происходит вертикальная перестановка тембровых массивов, после чего следует «вихревой» пассаж к резко диссонантной вертикали, на гребне которого начинает звучать побочная тема в туттийном изложении». Добавим, что пульсирующий ритм «толчков» крови повторяет в четверном уменьшении ритм «ориентальной миниатюры».

Итак, генеральная кульминация первой части распространяется и на первые шесть тактов динамической зеркальной репризы (ц. 18, *Allegro con moto. Impetuoso*). От былой лирики побочной темы, какой она была представлена в экспозиции, не осталось и следа, теперь она звучит драматически, как суровый приговор, в динамике ***sff***, в унисонном изложении деревянных духовых и струнных. Через три такта к ней подключается в контрапункте главная тема, также усиленная октавными унисонами фаготов и тромбонов. Это трагическое переживание сопровождается отголосками «толчков крови» в ритмической фигуре литавр и барабана.

Раздел с ц. 19 (*Tempo iniziale, moderato assai*) до самого окончания части следует считать развёрнутой кодой. Она открывается темой вступления, выполняющей функцию

обрамления, однако в сгущённой оркестровой фактуре и динамике ***ff*** ощущается продолжение драматизма динамической репризы. Лишь постепенно оркестровая ткань редеет, динамика падает до ***pp***, а основными звуковыми «событиями» оказываются тема хорала, главная тема в обращении у солирующей валторны и ритмическая пульсация «толчков крови», рассеянная по всей партитуре. Смысл коды обозначил в своих записях сам композитор: «Прекрасная мечта при приближении оказалась ужасным, трагическим миражём». Представляем схему формы первой части:

экспозиция				**разработка**				**реприза**	**кода**
вступл.	гл.п.	п.п.	з.п.	эпизод	1 фаза	2 фаза	3 фаза	зеркальная, динамич.	
тт. 1–13	ц. 1	ц. 3	ц. 6	ц. 8–10	ц. 11	ц. 12	цц. 15–17	ц. 18	цц. 19–22
							кульминация		

Анализ первой части симфонии убеждает в том, что её архитектоника базируется на объединении трёх показателей: 1) модифицированная сонатная форма; 2) большая полифоническая форма, учитывая большой удельный вес разнообразных приёмов оркестровой и тематической полифонии (традиции 21-й симфонии Н. Мясковского); 3) включение элементов постмодернистской композиции, построенной по принципу ризомы, когда все тематические «побеги» вырастают из одного «корневища», в данном случае первого миража-«грибницы».

Если концентрация разнохарактерных «миражей» спровоцировала событийную множественность первой части, то программным замыслом **второй части** симфонии *Жертвоприношение* послужило одно событие, описанное в романе М. Бриона одним из героев во второй главе.

Вторая часть контрастирует первой по темпу (*Allegro agitato*), принципам оркестровки (много массивных *tutti*), по архитектонике. Специфический фресковый облик второй части определяется содержанием — жестоким и варварским обрядом жертвоприношения, бытовавшим у диких первобытных народов. Музыка второй части вызывает ассоциации с эпизодами в сочинениях классиков XX века, изображающих языческие ритуальные процессы и обряды. Это, например, *Allegro barbaro* Б. Бартока, картины из *Весны священной* Стравинского, *Скифской сюиты* (части *Поклонение Велесу и Але, Чужбог и пляска нечисти),* кантаты *Семеро их*, финал фортепианной *Сонаты №7* Прокофьева. Продолжая их традиции, В. Загорскому удалось по-своему запечатлеть мрачный обряд жертвоприношения. Если названные сочинения покоряют неистовым напором стихийной силы, представленным объективно, словно наблюдателем со стороны, то картина мрачного обряда во второй части симфонии напрямую связана с судьбой героя романа и повествует от первого лица со всей силой субъективного переживания.

Программой для композитора послужил следующий эпизод романа, рассказанный одним из главных героев. В возрасте 13 или 14 лет он с родителями путешествовал по Италии, где посещал музеи. Однажды он увидел картину старинного мастера с изображением трёх ангелов. Его пленил облик среднего из них, по имени Ансано, своим хрупким телосложением, бледным бескровным лицом, лёгкой, едва уловимой печалью во

взгляде. В то первое знакомство с картиной он почувствовал, что перед ним находится что-то уникальное, чего никогда не видел, и, возможно, никогда больше не увидит, так как подобной красоты, как у этого ангела, на земле не существует. С тех пор герой романа много раз возвращался к этому портрету, испытывая к Ансано «магнетическую страсть и сочувственную ласку». Ему казалось, что взгляд ангела выражает состояние бесконечного ожидания чего-то важного. Вдруг однажды по лицу ангела пробежала неописуемая и почти неуловимая *улыбка*, которая предназначалась герою. Она заронила в нём убеждение, что Ансано в трудный момент жизни ему всё же встретится и поможет разрешить проблему поиска жизненных ценностей. С этого времени героя не покидала надежда на встречу с материализованным Ансано, как на встречу с «невыразимым счастьем». В итоге судьба подарила ему эту встречу, но уже с умирающим Ансано. «В конце одного из тех священных и диких обрядов, во время которых набожные и суеверные народы, обновляя жизнеспособность своих богов, бросают им в лицо кровь одного умирающего из молодого поколения, я узнал в жертве моего Ансано. Я видел, как отрезали конечности рук Ансано, лежащего на сухих ветках. Это была отвратительная и одновременно гипнотизирующая церемония. Всё это происходило рядом с церковью, во время ярмарочного гулянья, где выступали циркачи и музыканты», — рассказывает герой романа. При виде этого он испытал шок оттого, что верующие смеялись от радости, а сам он оказался бессилен помочь своему ангелу и прекратить этот дьявольский фарс. Ему удалось лишь прорваться сквозь толпы веселящихся, приблизиться к Ансано и, встретившись с ним взглядом, почувствовать его страшное предсмертное волнение.

Для воплощения этого программного эпизода композитор обратился к нетиповой смешанной форме, традиции которой можно обнаружить в контрастно-составных формах романтической эпохи. В крупном плане вторая часть делится на две большие секции. Первая секция написана в форме двойных вариаций: $A\ B\ A_1\ B_1\ A_2\ B_2$, вторая секция состоит из двух разделов — центрального кульминационного эпизода жертвоприношения и коды-реквиема по ушедшему в небытие Ансано. Композиции с подобной архитектоникой, характерной для современной музыки, Г. Григорьева определяет как «индивидуализированная комбинаторная форма» [3, с. 157]. Автономность её секций подчёркивается наличием длинных пауз и фермат. В основу развития двойных вариаций первой секции положены два остро контрастных образа (на схеме *A* и *B*). Разделы *A*, A_1 и A_2 рисуют картину диких ритуальных танцев, которые подготавливают и нагнетают энергию напряжения до кульминационного эпизода жертвоприношения. Главными в этих разделах становятся такие выразительные средства, как темп, ритм, фактура и смешанные тембры плотной оркестровой массы. Мускульный хореический ритм подчёркивает акцентная репетиция аккордовых блоков восьмыми длительностями. Выразительного эффекта варварской и необузданной стихии танца композитор достигает путём варьирования ритмической пульсации, группируя восьмые по две либо три в тактах разной величины: 5/8, 3/8, 6/8, 3/8, 3/4, 6/8, 11/8, 8/8, 14/8 и т.д. Обращает на себя внимание также диалог контрастных тембровых пластов: в ритуальное действо фаготов, цилиндрического барабана и всей струнной группы вклиниваются двухтактовые врезки другой тембровой массы (группы деревянных духовых, валторн и литавр), в которой меняется группировка восьмых строго по две и динамика с резкого ***f*** на внезапное ***p***.

Первый раздел *A* отличается контрастной драматургией развития, поскольку крайние его фрагменты представляют массовый танцевальный разгул, а в середине взгляд наблюдателя словно выхватывает кадры солистов-танцоров: в том же темпе и на той же неравномерной пульсации восьмых всплывает неуклюжее двухголосие фаготов, затем соло гобоя, дублируемое арфой. В репризном фрагменте восстанавливается массовый ритуальный танец, который становится всё более мрачным и экстатическим. Репетиции восьмых трансформируются в зигзагообразную линию на фоне жёстких кластеров всей медной группы инструментов.

Вторая тема вариаций *B* (ц. 4) контрастирует первой теме предельной камерностью оркестровки, она воспринимается как спокойный лирический оазис, экспонирующий образы двух главных персонажей события — Ансано и героя романа. В разнотемном, но не контрастном двухголосии словно сливаются две родственные души, к тому же темы звучат в одном фригийском ладу. Можно предположить, что тема хрупкого ангела поручена тембру флейты, а тема героя-рассказчика — соло валторны. Лирическая экспрессия в разделе *B* возрастает по мере вертикальных перестановок этого «сострадательного» двухголосия в другие тембры с добавлением дублировок.

В первой вариации A_1 буйство дьявольского фарса возвращается, при этом масштабы вариации несколько сокращены (от раздела *A* остались только два первые фрагмента), и добавлен новый тембр фортепиано.

Раздел B_1 (цц. 12–14) по сравнению с разделом *B* отличается интенсивным разработочным развитием. Обе темы Ансано и героя-рассказчика сначала экспонируются в прозрачной камерной оркестровке, лишь меняясь регистрами: тема героя теперь звучит у флейты, тема Ансано — у кларнета. Но затем композитор мастерски использовал ресурсы мотивно-вариантного развёртывания, такие, как хроматизация звуковысотного материала, тотальная полифонизация ткани с постепенным увеличением голосов оркестровых партий, вычленение из начальных тем роковых нисходящих мотивов, достигая большой степени драматизма.

В разделе A_2 (цц. 17–19) экзальтация ритуального танца достигает апогея: акцентная ритмическая пульсация с переменными группировками восьмых охватывает абсолютно все тембры оркестра в широком регистровом диапазоне, динамический уровень растёт от ***ff*** до ***fff***. За два такта до ц. 20 репетиция быстрых ударов литавр вводит в короткий раздел из одиннадцати тактов, который очень условно можно назвать второй вариацией раздела *B*, поскольку от темы Ансано остаётся только первая секундовая интонация, растворяющаяся в тремоло всей струнной группы и замирающая на ***ppp.*** Этот короткий, но важный отрезок второй части симфонии бифункционален: с одной стороны — это завершение двойных вариаций, а с другой стороны — это предъикт к кульминационному эпизоду жертвоприношения.

Для музыкальной рефлексии обряда жертвоприношения (цц. 21–27) композитор избирает и блестяще применяет целый комплекс приёмов современного композиторского письма. Это, в первую очередь, полифония оркестровых пластов. Материал верхнего пласта (три флейты, три гобоя, три кларнета) словно фиксирует кровавое действо. Здесь изобретательно использован приём микрополифонии, средствами которой создаётся эффект инфернального сонористического марева. Ядром микрополифонии выступает арпеджированный мотив из шести шестнадцатых, который имитирует в прямом и

обращённом виде различные канонические дублировки. Второй пласт — хорал у медной группы инструментов. Третий пласт — оглушающая трель литавр на ***sff***, поддержанная протянутой педалью бас-кларнета. В ц. 23 хорал перемещается и продолжается в партиях скрипок и альтов, трель литавр снимается совсем, но в этот момент вступает новая тема у соло первого фагота (ремарка *marcato, narrativo*) — аскетичная инструментальная молитва без слов. Продолженная затем у соло валторны, она полностью вытесняет сонористический пласт (экзекуцию Ансано). Однако молитвы героя оказалось недостаточно, чтобы остановить обряд. Вихревые пассажи шестнадцатых вместе с хоралом меди возвращаются с новой силой и звучат до «последнего вздоха Ансано». Завершает этот кульминационный эпизод звон одинокого колокола.

После длительной ферматы вступает последний раздел второй части — кода (ц. 28). Она выполняет функцию реквиема по Ансано. Открывает коду уже известная тема молитвы у альта соло, трансформированная теперь в хорал всех струнных, затем деревянных духовых (без фаготов). В хорал вклинивается, как воспоминание об Ансано, начальная интонация его темы. Завершается кода тихим хоральным звучанием в высочайшем регистре, замирая на флажолетах скрипок.

Схема второй части:

A	**B**	**A_1**	**B_1**	**A_2**	**B_2**	**Эпизод жертвоприношения**	**Кода-реквием**
цц. 1–3	цц. 4–8	цц. 9–11	цц. 12–16	цц. 17–19	ц. 20	цц. 21–27	цц. 28–30
						кульминация	

Финал симфонии *Лабиринт (Allegro moderato. Affabile*) выполняет в трёхчастном цикле сочинения функцию главного итога, резюме философской концепции героя. Программный заголовок *Лабиринт* закономерно венчает симфонию, поскольку герой романа повествует о многочисленных конкретно-предметных лабиринтах-ловушках, в которые он попадал: то это лабиринт пещер в подземелье, то нескончаемая анфилада комнат в старинном замке, то гигантское кладбище со склепами и надгробьями. К концу романа, когда *Я*, казалось, достиг своей основной цели — покорить горную вершину и перейти «по ту сторону гор» (русский перевод названия романа), перед ним открылась ошеломляющая картина — гигантский лабиринт горных ледников, т.е. опять ловушка, из которой надо находить выход, а цель, к которой так долго шёл, оказалась миражём. Совершенно обессиленному, ему привиделся яркий и красочный мираж чистилища в виде очередного лабиринта комнат с закрытыми дверьми. Какая же из дверей ему откроется? В итоге герой приходит к философскому заключению: вся жизнь — это гигантский лабиринт поисков смысла жизни, состоящих из более мелких лабиринтов, выход из которых — есть достижение локальных целей и побед. Чем больше будет таких побед, тем скорее можно приблизиться к цели, но только, как оказалось, приблизиться…

Концепт лабиринта, превращающегося в мираж, лёг в основу драматургии всего цикла симфонии и определил тесные логические связи между первой частью *Миражи* и финалом. Отметим наиболее важные из них. 1) В отличие от второй части, посвящённой одному конкретному событию, первую и третью части объединяет рефлексивное композиторское мышление, с помощью которого воплощаются различные субъективные

переживания-медитации героя. 2) Аналогичным представляется в первой и третьей частях ставка на сквозной образ-«грибницу», из которого прорастают новые тематические образования: в первой части медитации героя группируются вокруг обобщённого образа миража, в финале таким обобщением служит образ лабиринта. 3) Совпадает и общее направление драматургического развития: от спокойного лирического созерцания к постепенному нагнетанию драматического напряжения вплоть до отчаяния героя в кульминации и затем истаиванию экспрессии в тишайших нежнейших кодах.

Архитектоника финала близка к форме двойных вариаций. Но поскольку тема блуждания героя по лабиринту в различных модификациях пронизывает почти весь материал финала, то правомерно форму второго плана определить как сквозную.

Первая тема и цепь её вариаций, наполненных энергией движения, составляют сквозной мотив блуждания героя по лабиринту. Вторая тема и её вариационное развитие несут функцию передышки, временных остановок героя, погружённого в размышления о путях выхода из тупика или в лирические воспоминания. Представляем схему архитектоники финала:

A	**B**	**A_1**	**B_1**	**A_2**	**B_2**	**A_2**	**B_3**	**A_3**	**B_4**	**A_4**	**A_6 /B_5**	**A_7**		**A_8**
ц. 1	2	4	6	9	11	12	13	14	15	16	20	23	26	29
												кульминация		к о д а

Другим объединяющим звеном между крайними частями служит отбор музыкально-выразительных средств и приёмов их развития. «Здесь достигнута максимальная точка способности автора изменять тематические ячейки, активно используя средства тембра, фактуры, агогики и артикуляции. Эти метаморфозы отражают программное содержание музыки — блуждание героя в многочисленных разветвлениях лабиринта», — отмечает В. Аксёнов [2, с. 49]. Особо следует подчеркнуть виртуозное владение композитора техникой полифонического письма, понимаемого широко: и как оркестровая полифония контрастных автономных тембровых пластов (их количество доходит до пяти), и как собственно полифоническое развитие тематизма. Например, в разделе *B* тема героя представлена в виде канона гобоя и кларнета, затем каноническому проведению подвергаются темы, дублированные в терцию. В дальнейшем на это полифоническое четырёхголосие наслаивается другая, более активная тема, которая экспонируется, как двухголосная имитация альтов и виолончелей, образуя полимелодическую шестиголосную фактуру. Причем, тема у альтов и виолончелей соткана из коротких четырёхзвучных попевок восьмых, рождённых из темы-«грибницы» лабиринта. Таким образом, полифоническая фактура обогащена приёмом микрополифонии, так выразительно передающей нарастание лирической экспрессии героя. Активно композитор обращается к разнотемной контрастной полифонии. В разделе A_7 (ц. 23) полифония представлена двумя совмещенными канонами.

Между первой частью и финалом обнаруживаются и прямые тематические переклички. Остинатная ритмоинтонация из первой части (ц. 8) легла в основу мотива блуждания по лабиринту (раздел *A*) как ритмический каркас для бесконечной пульсации восьмых. В первой части кульминация (ц. 17) целиком построена на трансформации этого

мотива в четверном уменьшении, подобную трансформацию встречаем и в финале (ц. 18) в партиях альтов и виолончелей.

Нельзя обойти вниманием тонкие стилевые аллюзии молдавского фольклора. Первая из них возникает в разделе B_2, где звучит мелодия у английского рожка, близкая к эпическим балладам. В. Аксёнов связывает эту великолепную кантилену «с эпическими румынскими песнями» [2, с. 48]. Другая аллюзия — ритмическая: в цц. 5–6 в оркестровую ткань вплетается ритм, характерный для молдавских танцев типа бэтута-хора. Весь цикл симфонии выстраивается в стройную композицию трёхчастной репризной макроформы $A\ B\ A_1$.

В заключение подчеркнём, что *Симфония № 2* В. Загорского — это страстная исповедальная рефлексия композитора-романтика XX века, воплощённая в типе симфонизма, который можно классифицировать как *обновление в рамках классико-романтического канона.* Обновление заключается в *предчувствии* элементов постмодернистской поэтики, таких, как нелинейное композиторское мышление, развитие тематических ячеек по принципу ризомы, приём параллельной драматургии контрастных пластов. Эти признаки инспирированы программностью содержания, в котором акцентируются образы миража, лабиринта, характерные для художников постмодернистского направления и любимые ими.

Библиографические ссылки

1. *Теория современной композиции.* Москва: Музыка, 2007.
2. AXIONOV, V. Ultima simfonie a lui Vasile Zagorschi în lumina evoluției artistice a compozitorului. **In:** *ARTA, 2006.* Arte audiovizuale. Chişinău, 2006, p. 45–51.
3. ГРИГОРЬЕВА, Г. *Музыкальные формы XX века.* Москва: Владос, 2004.

TENEBRE — ПОСЛЕДНЕЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ЗЛАТЫ ТКАЧ: К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСКОГО ОБОЗНАЧЕНИЯ ЖАНРОВОГО И ОБРАЗНОГО ЗАМЫСЛА

TENEBRE — ULTIMA CREAȚIE SIMFONICĂ A ZLATEI TKACI: CONCEPTUL IDEATIC ŞI DE GEN ÎN VIZIUNEA COMPOZITOAREI

TENEBRE — THE LAST SYMPHONY CREATION BY ZLATA TKACI: THE GENRE AND IMAGE CONCEPTION IN THE COMPOSER'S VIEW

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

Статья посвящена памяти Златы Ткач и содержит анализ её последнего симфонического произведения — "Tenebre", рассматриваемого с точки зрения его жанровой и образной концепции. Исследователь также вписывает данное сочинение в контекст симфонического творчества З. Ткач в целом, определяя, в частности, три её поздних симфонических опуса (симфонию "Panopticum", симфоническую поэму "În memoriam" и сюиту "Tenebre") как макроцикл.

***Ключевые слова**: композитор Республики Молдова, симфоническое творчество, авторское обозначение, программа, жанровая и образная концепция, заглавие, подзаголовок, «фреймовое» мышление, макроцикл.*

Articolul este dedicat memoriei Zlatei Tkaci şi prezintă analiza ultimei lucrări simfonice a compozitoarei "Tenebre" examinate sub aspectul reflectării conceptului ideatic şi de gen. Acest opus este plasat în contextul general al creaţiei simfonice a Zlatei Tkaci, dar şi în contextul compoziţiilor simfonice semnificative din ultimii ani, realizând o comparaţie a celor trei lucrări (simfonia „Panopticum", poemul simfonic "În memoriam" şi suita "Tenebre") care, în opinia cercetătoarei, formează un macrociclu .

***Cuvinte-cheie**: compozitor din Republica Moldova, creaţie simfonică, denumire de autor, programă, conceptul ideatic şi de gen, titlu, subtitlu, gândire de tip" frame", macrociclu.*

This article is dedicated to the memory of Zlata Tkaci, a composer from the Republic of Moldova, and presents an analytical study of the composer's last symphony work "Tenebre" (Obsessions) that is considered from the point of view of its genre and image conception. This opus is placed in the general context of the composer's whole symphony creative activity as well as in the context of the significant symphony compositions written over the last years. The author realizes a comparative analysis of the three symphonic works by Z. Tkaci (the symphony "Panopticum", the symphonic poem "In memoriam" and the suite "Tenebre") that, in the researcher's opinion, form a macrocycle.

***Keywords**: composer from the Republic of Moldova, symphony creation, composer's conception, program music, genre and image conception, title and subtitle, frame-based thinking, macrocycle.*

Для Златы Моисеевны Ткач симфоническое творчество на протяжении всей ее жизни было обозначено как особый жанровый горизонт, достижение которого свидетельствует о высоком уровне профессионализма. Особенно это касалось жанра симфонии, к которому она шла довольно долго, в итоге создав на этом пути весьма обширную часть своего наследия. Начав в 60-е годы XX века с *Бурлески* и *Детской сюиты*, она позже успешно разрабатывает жанр инструментального концерта, дополняет круг сюитных циклов двумя оркестровыми сюитами из балета *Андриеш* (1982–1983). А в конце 80-х – начале 90-х гг. в симфоническом творчестве композитора окончательно утверждается наметившаяся еще в ее *Скрипичном концерте* тенденция камернизации жанра, что привело к появлению *Музыки для струнных, альта и фортепиано* (1987) и в 1992 году — цикла *Три настроения* (*Trei dispoziţii*). Однако первым заявленным автором опытом приближения к жанру симфонии в этом ряду стала симфониетта *Медитация* для камерного оркестра, написанная в 1994 году.

И лишь в 1999 году, в самом конце XX века, из-под ее пера вышла симфония *Panopticum*, замысел которой З. Ткач в своем пояснении к партитуре сама определила как «итог многолетнего творческого пути». В настоящей статье нет необходимости снова возвращаться к рассказу об этом своеобразном сочинении — ироничном творческом «резюме», поскольку оно довольно подробно анализировалось в моей монографии [1, с. 161–166], а также было включено В. Аксеновым в общий контекст исследуемого им симфонического творчества композиторов Молдовы на рубеже XX–XXI веков [2]. Подчеркнём лишь еще раз, что симфония *Panopticum,* предназначенная для струнного оркестра, ксилофона и литавр, также принадлежит камерному жанру, что во многом объясняется особым, углубленным психологизмом ее общей автобиографической концепции, обусловленной ретроспективным осмыслением жизненных коллизий, пережитых автором-героем. Это одновременно и галерея образов–портретов или шаржей, персонифицированно представленных в музыке сольными эпизодами, что, в свою очередь, видоизменяет и жанровую основу сочинения, привнося в него черты концертности.

Камерным характером, несмотря на обозначенный в партитуре двойной состав симфонического оркестра, включившего в себя также тембр человеческого голоса (в начале партитуры автор ставит указание *Coro*, но далее заменяет его словом *Voce*), отличается и появившееся в 2003 году произведение *În memoriam*[1], посвященное памяти мужа композитора — Ефима Марковича Ткача. Здесь, стремясь выразить боль глубоко израненного сердца, донести до слушателя личностное отношение к проблемам бытия и смерти, осмысливаемым в субъективно-психологическом ключе, автор чрезвычайно экономно — если не сказать, скупо — трактует ресурсы оркестра, формируя по преимуществу прозрачную музыкальную ткань. Она широко использует инструменты *solo*, засурдиненные тембры, повисающие в пустоте пауз лиги — все, что может подчеркнуть транспарентность фактуры, и лишь при всплеске трагических эмоций, в кульминационной зоне (цц.30–32 партитуры), в общее звучание вовлекается весь оркестр.

Мысли о смерти и утратах близких и друзей, вопрос о том, что ожидает «за порогом», тоска одиночества, по-видимому, стали теми определяющими импульсами, что легли в основу и дальнейших замыслов З. Ткач в области симфонических жанров. Судя по всему, она всеми силами все-таки старалась побороть угнетающие ее сознание переживания. Не случайно, незадолго до своего трагического и неожиданного ухода, делясь с автором данной статьи своими творческими планами, композитор упомянула в том числе и о намерении написать свою Вторую симфонию, которую она предполагала назвать необычно — почти мистически: *Параллельные миры*. Это должна была быть большая, настоящая симфония, но, к сожалению, замысел ее З. Ткач реализовать так и не успела. В ее архиве сохранились лишь наброски начальных партитурных тактов, где намечался довольно энергичный тип оркестрового тематизма моторного характера.

Зато подготовительная работа по ее созданию, возможно, и дала жизнь последнему законченному З. Ткач симфоническому произведению — программному, согласно уже установившейся у нее традиции, и озаглавленному выразительным и многосмысленным словом *Tenebre*. Составившее своеобразный триптих с симфонией *Panopticum* и с *În memoriam,* оно в какой-то мере уже было затронуто в моей статье о последних сочинениях композитора [4, с. 78–88], однако заметим, что избранное автором название (как и многое другое в этом симфоническом цикле) наводит на серьезные размышления — и даже то, *как* З. Ткач продублировала его в скобках на русском языке: она перевела его как *Наваждения*, хотя ближе к буквальному переводу (*мрак, тьма*) и к ее вольной трактовке, возможно, более подходящим было бы иное название — *Тени мрака*.

Произведение это, к сожалению, не исполненное, принадлежит симфоническому жанру, однако в отношении его жанровой природы можно говорить о смешении черт сюиты и миниатюрной симфонии, а также о наличии элементов концертности, что привносит в него признаки инструментального театра. Отражает подобный характер мышления З. Ткач, которой не была, как правило, свойственна аксиоматичность ее симфонических концепций, уже добавленное автором на титульном листе партитуры жанровое «уточнение», которое на самом деле таковым не является, а скорее усложняет

[1] Произведение это обозначалось автором в собственноручно написанном ею списке сочинений как *симфоническая поэма* и довольно подробно анализировалось в дипломной работе, а затем в диссертации О. Сигановой *Мемориальная тематика в творчестве композиторов Республики Молдова (инструментальная музыка)* [3].

ситуацию: *Пять пьес для камерного оркестра*. С другой стороны, подобное пояснение всё-таки в чём-то полезно для исследователя, ибо устанавливает «арочную» связь с другим симфоническим опусом композитора, заставляя вспомнить о подзаголовке симфонии *Panopticum*, в том же ключе дающем право на ее неоднозначную жанровую атрибуцию — *Пять прелюдий для струнного оркестра, ксилофона и литавр*.

Интересно также, что сама композитор в написанном ее рукой и имеющемся у автора статьи перечне сочинений последних лет, дополнительно характеризует *Tenebre* как *сюиту*. Это, на наш взгляд, дает основание напомнить об отмеченной В. Аксеновым в творчестве композиторов Молдовы тенденции взаимодействия жанров симфонии и *новой сюиты*, что, как подчеркивает исследователь, отражает общую ситуацию в мировой симфонической музыке XX века. Что же касается той ситуации, что сложилась в Молдове, В. Аксенов специально оговаривает, что «сосуществование разных авторских трактовок жанра симфонии (строгой и свободной) становится объективной предпосылкой необходимости исследовательской его атрибуции, которая призвана определить конкретное значение полисемичного понятия «симфония» применительно к каждому рассматриваемому образцу этого жанра» [5]. Отсюда автор делает важный вывод: «Другими словами, если современный композитор называет свое произведение «симфонией» [а в нашем случае — сюитой. — *Г.К.*], возникает закономерный вопрос: **что** имеется в виду, **какое** из многих значений употребил автор? Речь не идет о недоверии к авторским жанровым названиям сочинений. Ведь именно в композиторской практике рождаются понятия, отражающие новые представления о привычных жанрах, появление новых жанровых разновидностей, оригинальные жанровые миксты, свидетельствующие об обогащении системы жанров» [ibid.]. И далее: «Ключом к познанию специфики жанров симфонической музыки должен стать анализ их **внутренней** структуры, ядром которой является «тип содержания» [ibid.]. Последний критерий (на котором мы прерываем цитату) особенно важен, — не случайно его приводит в своей статье *Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке* М. Арановский [6, с. 32], один из крупнейщих исследователей истории симфонического жанра и, в частности, симфонии, в основу которой, согласно его тезису, легла концепция Человека [7] и которую во многом изменил и переосмыслил XX век.

Он же в беседе с А. Амраховой очень точно обрисовывает суть этого явления: «Есть определенная, а именно тройственная связь между языком, формой и жанром. Меняется язык — меняется форма, меняется форма — меняется и жанр. <…> Если говорить об истории симфонии <…>, она родилась как *классическая утопия*, в которой Мир гармонизован, а Человек являет собой равновесие между его индивидуальным и коллективным, субъективным и объективным, между действием и мышлением, медитацией и игрой» [8, с. 42]. И продолжает: «История симфонии XIX века запечатлела историю распада утопии, которая завершилась в XX веке музыкальной антиутопией Шостаковича. <…> Тем не менее, симфония совершила попытку продолжить свою жизнь в условиях постмодернизма, на основе рефлексии на весь ее предшествующий путь (Шнитке)» [ibid.]. Из этого ученый делает собственный вывод: «Мне кажется, что период поисков новых структур давно завершен (собственно, об этом еще в конце 60-х годов писал Булез), и вопрос «*как?*», может быть, имело бы смысл заменить «*о чем?*» [8, с. 42–43].

Итак: авторская жанровая концепция, где присутствуют одновременно маркёры разных жанров, с одной стороны, отражает сущность процессов, характерных для мышления современного художника, а с другой — требует пристального внимания к каждой из составляющих общего замысла, и это особенно важно реализовать в связи со столь психологически заостренной тематикой, какая обнаруживается в поздних симфонических произведениях З. Ткач. И если мы говорим об идее *Tenebre,* генетически связанного с симфонией *Panopticum*, где также произошел «слом» традиций заявленного симфонического цикла, где уже намечено преобладание рефлексии и, как следствие, настроений разочарования и скепсиса, то вполне возможно оба этих сочинения вписать в разряд тех, что М. Арановский оценил как *антиутопию.*

Оба они, соответственно своему заголовку и примечанию к нему, характеризуются также свободной трактовкой формы, только акценты расставлены в них противоположно: в *Panopticum* сама композитор ориентирует слушателя на жанр *симфонии*, в *Tenebre* же дополнительное авторское обозначение подчеркивает некую *сюитную* «со-положенность» частей как отдельных пьес. Последнее, однако, легко опровергается при внимательном изучении. И дело не только в том, что эти пьесы уже объединены общим заголовком и ни одна из них не обладает собственной программой. Гораздо важнее наблюдающееся в них действие факторов тематического объединения — в том числе, и по образцу симфонии *Panopticum*, где первая и финальная части составляли «арочную» конструкцию. Вот только в *симфонии* финал играл также роль своеобразной репризы-коды *всего* цикла, увязывая в единое целое темы, проходившие в разных ее частях, а в *Tenebre* заключительная пьеса (*Grave*) поначалу почти целиком строится на возвращении исходного темпа и тематического материала *первой части* (*Grave*), практически выполняя функцию настоящей репризы. Лишь в конце ее в партитуре наступают видоизменения, визуально обозначающие регистровое восхождение на ***pp***. Заметим: в первой части также использовался сходный прием постепенного регистрового наслоения, и в начале, и в конце, но реализован он был более лаконично.

Конструктивно подобное обрамление объединяет цикл, придавая ему цельность еще и тем, что в крупноплановом аспекте крайние части выполняют роль вступления и заключения-послесловия. Общая идея при этом ясна: если в симфонии *Panopticum*, после мысленного прохождения всей «анфилады» впечатлений автор возвращается к исходному пункту своей «прогулки» по «паноптикуму» жизни, то в *Tenebre* герой, обуреваемый тяжкими воспоминаниями, находит в себе силы отрешиться от них и, в конечном итоге, придти к успокоению, очищению и возвышению души.

Однако, благодаря наличию в цикле такого обрамления, три центральные части ставятся в особое положение, более рельефно выявляя возникающие между ними отношения контраста. Причем контрасты между частями этого внутреннего микроцикла то заостряются, то, наоборот, смягчаются за счет завершающего каждую из пяти частей *morendo*, словно символизирующего конечное освобождение от навязчивых образов-«наваждений».

В их сонме важную роль играют «персонажи», и судя по выбору ведущего инструмента, в центре событий здесь главный герой — возможно, сама автор. В первой части ее представляют противопоставляемые «хору» оркестра *tutti* аккордовые темы-реплики скрипки, солирующей в концертно-репрезентативном стиле. Во второй же части

(*Moderato non troppo*) персонифицированное, монологическое начало выявлено иначе — через кантиленные *soli* трубы и вступающего с ней в диалог фагота, а затем, после напористого движения в оркестре в среднем эпизоде, в *solo* флейты.

Подобная темброво-ролевая персонификация способствует также реализации принципа взаимодействия жанров — не случайно В. Аксенов связывает «имитацию музыкальными средствами монологов либо диалогов (также полилогов)» с «**дифференциацией разновидностей «музыкального высказывания»**, свойственной концертированию, замечая: «При подведении «общего знаменателя» под множество индивидуальных решений отчетливо видны различия между «симфоническими медитациями», выраженными преимущественно через «инструментальные монологи», с одной стороны, и, с другой, виртуозными «состязаниями» солистов и инструментальных групп, характерными для жанра инструментального концерта и для *концертных симфоний*» [5].

В этом плане несколько особняком стоит в *Tenebre* третья часть (*Marciale*), с ее агрессивным пунктирным ритмом, штрихом *secco,* угловатыми интонациями и перекличками оркестровых групп. В цикле она становится осевой, причем вполне соответствует скерцо симфонии и в образном плане наиболее всего близка заголовку сочинения, особенно рельефно воплощая именно те самые навязчивые мрачные образы, названные автором «наваждениями». Возможно, поэтому в ней темброво переосмыслено и решение сольных эпизодов: солистами здесь выступают духовые инструменты, обладающие более характеристичным или холодноватым тембром — флейта, фагот, засурдиненная труба (гобой лишь временами подключается к диалогу с ними).

В четвертой части (*Allegretto*) общий колорит музыки более просветлен, однако движение в ней хотя и сохраняет некоторое изящество и вальсообразность, своей нескончаемостью в духе *moto perpetuo* невольно напоминает о стилистике, характерной для финалов — как, например, для финала *Скрипичного концерта* З. Ткач, где оно перерастает едва ли не в *dance macabre*. В *Tenebre* этот вихрь, затихая в конце, приводит к успокоению. Смягченно звучат в этой части и диссонантные созвучия у скрипок *divisi*, уступая, впрочем, в конце более звонко звучащим *ostinati,* исполняемыми скрипками штрихом *spiccato sul ponticello*. Вообще в этой партитуре З. Ткач очень разнообразно и с вниманием к самым тонким деталям добивается нужного ей характера звучания, в каждом случае ясно представляя себе связь тембровой характеристики каждого музыкального «персонажа» с его ролью в общей композиции.

Это позволяет композитору собрать воедино мысли и впечатления, обуревающие ее, организовать множество наплывающих на нее образов, приходящих то ли из вполне реального прошлого, то ли из еще непознанного мира. Избранная же автором структура цикла и характер развертывания формы в отдельных частях по-своему отражает, на мой взгляд, «фреймовое» мышление художника, погруженного в глубины подсознания, но неизменно стремящегося освободиться от его власти над собой, чтобы все-таки вернуться в реальность.

На титульном листе партитуры *Tenebre* композитор, ушедшая из жизни в первый день 2006 года, заранее обозначила этот год как дату создания своего сочинения. Такое «загадывание вперед», которое мы обнаруживаем и на страницах рукописей ее инструментальных сонат, убеждает в том, что творчество помогало композитору жить и

надеяться — даже в той сложнейшей жизненной ситуации, в которой она оказалась и которая определила ее общее настроение. Выбирая в те дни для себя симфонический жанр (как правило, более тяготеющий скорее к объективному отражению проблем бытия, чем к субъективно-заостренной тематике), она старается обозначить замысел своих последних опусов и в жанровом, и в образном заголовке, причем не только отражая их образный строй как «вещь в себе», но и оставляя почву для слушательского собственного осмысления, осознания всей глубины ее художественного послания людям.

И здесь мы касаемся проблемы выбора заголовка, тесно связанной с проблемой смысла, что особенно существенно, когда речь идет о музыкальном произведении — тем более, произведении чисто инструментальном. Проблема эта — не только музыковедческая, но одновременно и эстетико-философская — все более занимает сегодня умы исследователей. А, например, К. Зенкин в статье *Культура в пространстве музыки*, в разделе *Музыкальный смысл и его имя*, акцентирует и ее культурологический аспект, замечая: «При всей относительности именования музыкального смысла, оно — не субъективный «полет фантазии», а проявление самой сущности данного смысла. В исторической перспективе именование (понимание и толкование) музыки — неотъемлемая часть музыкальной культуры, составляющая, без которой оказалось бы невозможным преемственное развитие музыки» [9, с. 55]. И добавляет: « Именование играет столь важную роль в музыке, что нередко возникали случаи его абсолютизации, когда имя отождествлялось с самой сущностью» [ibid.]. Исследователь также ссылается на опубликованные Е. Чигаревой выдержки из черновых записей в блокноте, сделанных видным ученым в области музыкальной эстетики А. Михайловым, полагая, что они прямо продолжают мысль А. Лосева «о сущности явлений, являющей себя *иному* (то есть открывающейся в имени)». К. Зенкин цитирует: «М[узыка] в объятиях слова. Слова — как неизбежное; — *именование*. Мы еще *не* знаем… подобна ли музыка речи, но мы знаем, что она не может вырваться из сферы языка, она прикреплена к ней» [9, с. 43].

В том же ключе высказывается и М. Шукуров в беседе с А. Амраховой, говоря: «акт именования вещи имеет громадное значение. Пока мы не назовем вещь, мы ее не знаем». При этом он замечает, однако, что есть такие феномены в искусстве, когда «нет канона, нет подобия, а идет расподобление. Именно поэтому имя может изменить свое наименование, оно может оказаться другим, даже ложным. Важна сама вещь, а не ее имя» [10, с. 86]. Наверное, не случайно поэтому в конце беседы та же А. Амрахова цитирует *Притчу о древе познания* знаменитого персидского поэта-суфия XIII века, Джалал ад-Дина Мухаммеда Руми [10, с. 87]:

Оно единое на целый свет,
Хотя его названьям счету нет.
Так некто, будучи единым,
Кому-то был отцом, кому-то — сыном
Что имя иль название чего-нибудь?
Коль ты мудрец — старайся вникнуть в суть.

В заключение добавим: свободное жанровое обозначение, с которым мы столкнулись в поздних симфонических произведениях Златы Ткач, вполне согласуется с тем, что было сказано выше: для нее, как и для многих современных художников, нередко было свойственно *фреймовое мышление*. Это определение в наше время интерпретируется

по-разному, но здесь наиболее уместным представляется пояснение А. Амраховой из той же беседы с М. Шукуровым: «Совсем недавно (в конце 80-х) наука пришла к выводу о том, что кроме деления рода на виды в именовании, возможны и другие смысловые конструкции. Мышление человека не всегда категориально. Есть ситуации, которые предполагают «мышление полем». Подобного рода набор событий, фактов, «вещей», которые в определенном контексте соотносятся друг с другом, принято теперь называть фреймом» [ibid.].

Так что не случайно, анализируя музыкальное произведение с обозначенной в названии идеей — образной или жанрово определяющей, музыковед может придти к неожиданному выводу: далеко не всегда композитор, давая наименование своему сочинению, полностью отражает в нем свой замысел. Напротив, иногда избранный им заголовок наталкивает на мысль о неоднозначности (или, скорее, скрытой многозначности) воплощаемого смысла — что, собственно, и имеет место, например, в *Tenebre* З. Ткач (да и во всем триптихе ее последних симфонических сочинений), где, кстати, и сама музыкальная стилистика говорит о некой зашифрованности смыслов в силу концептуализации и общего усложнения музыкального языка и, на базе этого, стиля музыкальной речи. Композитор в последние годы жизни вообще словно находилась в поисках способов непрямого «опредмечивания» эмоций, выражаемых ею музыкой, она искала новые интонации как «новые листья на древе познания», заметно отходя от непосредственно воспринимаемой слушателем романтической лексики в сторону более абстрактного тематизма. И именно здесь, в музыке, по-видимому, и таится то самое «нечто», что ускользает от прямого и конкретного наименования, что и составляет главную загадку замысла, выношенного и воплощенного композитором в своем сочинении. И тогда надо действовать согласно совету древнего восточного философа, чьи слова я снова повторю:

Что имя иль название чего-нибудь?
Коль ты мудрец — старайся вникнуть в суть.

Библиографические ссылки

1. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000. ISBN 9975-938-11-6.
2. AXIONOV, V. Direcţii în evoluţia muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluenţa secolelor XX–XXI. **In**: AXIONOV, V. *Studii muzicologice*. Cluj-Napoca, 2012, p.70–82.
3. SIGANOVA, O. *Tematica memorială în creaţia compozitorilor din Republica Moldova (muzica instrumentală*: autoref. al tezei… de dr. în studiul artelor, culturologie *)* [online]. Chişinău, 2010 [citat 20 dec. 2012]. Disponibil: <http://www.cnaa.md/thesis/15735/>.
4. КОЧАРОВА, Г. Творчество Златы Ткач последних лет (2000–2005 гг.). **В.**: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ŞI ARTE PLASTICE. *Anuar ştiinţific: Muzică, Teatru, Arte plastice,*2006 [online]. Chişinău, 2007 [citat 20 dec. 2012], p. 78–88. Disponibil: <http://www.amtap.md/?page=anuar_amtap&lang=1&number=33&p=31&new=76>.
5. АКСЕНОВ, В. Размышления над типологией симфонии в экс- и постсоветском пространстве (на примерах из творчества композиторов республики Молдова**. В.:** *Музыкальная наука на постсоветском пространстве:* междунар. интернет конф. [online]. Орг. РАМ им. Гнесиных. Москва, 2011, вып.2 [цит. 12 окт. 2012]. Режим доступа:
< http://www.gnesinstudy.ru/uploads/axionov.pdf >.
6. АРАНОВСКИЙ, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. **В:** *Музыкальный современник*. Москва, I987, вып. 6, с. 5–44.
7. АРАНОВСКИЙ, М. *Симфонические искания*. Ленинград: Советский Композитор, 1979.

8. АРАНОВСКИЙ, М. Дискуссионные проблемы современного музыкознания. **В**.: АМРАХОВА, А. *Современная музыкальная культура. Поиск смысла*. Москва, 2009, с. 33–43.
9. ЗЕНКИН, К. Культура в пространстве музыки. **В**: ЖАБИНСКИЙ К.А.; ЗЕНКИН К.В. *Музыка в пространстве культуры*: избр. ст. Ростов-на-Дону, 2003, вып. 2, с. 37–102.
10. ШУКУРОВ, Ш.М.; АМРАХОВА, А.А. Эпистолярный диалог. **В**.: АМРАХОВА, А. *Современная музыкальная культура. Поиск смысла*. Москва, 2009.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПЕРЕДАЧИ ОРКЕСТРОВЫМИ СРЕДСТВАМИ ЗВУЧАНИЯ НАРОДНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ В *СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ* ПАВЛА РИВИЛИСА

IMITAREA SONORITĂȚII INSTRUMENTELOR POPULARE PRIN INTERMEDIUL INSTRUMENTELOR ORCHESTRALE ÎN *DANSURILE SIMFONICE* DE PAVEL RIVILIS

FEATURING FOLK SOUND IMITATION OF ORCHESTRA INSTRUMENTS IN THE *SYMPHONIC DANCES* BY PAVEL RIVILIS

СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,
докторант,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В центре внимания данной статьи — проблема передачи звучания народного инструментария в «Симфонических танцах» П. Ривилиса, реализованная композитором посредством выбора определенных условий, при которых тембры инструментов симфонического оркестра вызывают ассоциации с тембрами народных инструментов. Эти условия напрямую связаны с тематизмом и характером частей цикла и включают различную регистровую постановку инструментов (в пределах и за пределами их области выразительной игры), использование ненормативных сопоставлений регистров основных или видовых инструментов, а также реализацию различных тембровых комбинаций однородных и разнородных инструментов симфонического оркестра.

Ключевые слова: *симфонические танцы, тембр, народный инструментарий, регистровая постановка инструментов, основные инструменты, видовые инструменты, тембровые миксты, аликвоты.*

Articolul prezent are drept scop elucidarea problemei imitării sonorității instrumentelor populare în «Dansurile simfonice» de Pavel Rivilis. Sonoritatea specifică este condiționată de o anumită alegere a timbrurilor instrumentelor orchestrei simfonice care creează asociații cu timbrurile instrumentelor populare autentice. Aceste condiții sunt direct legate de tematismul şi caracterul părților ciclului şi realizate prin intermediul unei explorării variate a registrelor instrumentelor (în limită şi peste limita expresivității diapazonului), prin intermediul utilizării netradiționale de suprapunere a registrelor instrumentelor de bază şi specifice, precum şi prin intermediul realizării combinărilor de timbruri din instrumente omogene şi eterogene ale orchestrei simfonice.

Cuvinte-cheie: *dansuri simfonice, timbru, instrumente populare, registrele instrumentelor, instrumente de bază, instrumente specifice, mixte timbrale, alicote.*

This article focuses on the question of folk sound imitation of instruments in the «Symphonic Dances» by Pavel Rivilis. The composer achieves the folk-like sound aspect by choosing certain conditions particularly when the sound colour of the symphonic orchestra instruments creates associations with the sound colour of the authentic folk instruments. These conditions are directly connected with the thematic structure and character of the cycle's movements and are accomplished through reaching various registers (within and beyond the expressive range) that the instruments are subjected to, through the un-normative layering of registers of main or type instruments as well as by means of achieving different sound colour combinations of like and unlike instruments of the symphonic orchestra.

Keywords: *symphonic dances, timbre, authentic folk instruments, registers of instruments, main instruments, type instruments, timbral mixt, aliquots.*

В духовной культуре большинства народов мира народная инструментальная музыка занимает значительное место. «Будучи специфической формой отражения быта, истории, мировоззрения, художественных импульсов народа, народная инструментальная музыка усилиями многих поколений на протяжении веков сформировалась в самобытное эстетическое явление, представляющее значительный интерес не только для науки, но и для современного музыкального творчества» [1, с. 6].

В XX веке разнообразные слуховые и зрительные впечатления от народного искусства вылились в *неофольклоризм*, воплотивший новый композиторский взгляд на архаичные пласты фольклора.

Так, в воспоминаниях об услышанных в детские годы фольклорных образцах И. Стравинский фиксирует не столько мелодический рисунок, интонации, сколько прежде всего «*тембр*, темп, характер и манеру пения и выкриков». [2, с. 148]. Для него и для многих его современников-композиторов именно *тембр* стал одним из самостоятельных стимулов творчества.

Введение народного инструментария в академическую музыку можно условно разделить на *прямое* и *опосредованное*, создающее особые акустические условия для апеллирования к слушательскому воображению.

Примером *прямого* введения народного инструментария в академическую музыку могут служить *Немецкие танцы* (*К. 605, № 3*) и *Серенада* В. А. Моцарта (*KV 320, Posthorn*), в партитуру которых композитор включил почтовый рожок. В XIX веке данная тенденция находит свое продолжение в творчестве Н. Римского-Корсакова. Во втором действии оперы *Млада* композитор вводит в партитуру древнейшие инструменты — флейты Пана, лиры. В XX веке примером реализации данной тенденции может служить включение цымбал в партитуры *Байки про лису, кота и петуха* и *Ragtime* И. Стравинского, *Первой рапсодии для скрипки и оркестра* Б. Бартока и т.д. Введение малоизвестных профессионалам народных инструментов нередко становилось характерной чертой партитур композиторов бывшего СССР, работающих с фольклором своих республик.

Особый интерес представляет *опосредованная* передача звучания народных инструментов в профессиональной музыке, заключающаяся в обращении автора к определенному виду *фактуры* или *темброфактуры*. Важно отметить, что та или иная ассоциация не может быть вызвана *одними лишь тембрами*. Н. Римский-Корсаков указывал на ее зависимость «от мелодического склада, гармонии, ритма, темпа и динамических оттенков, т. е. от общего сложения данного музыкального куска» [3, с. 3].

Способы реализации тех или иных звукоизобразительных приемов в композиторском творчестве можно условно разделить следующим образом.

Первый способ — это **буквальная, намеренная** имитация различных звучаний окружающего мира. Подобный тип имитации часто лежит в основе программной музыки или музыки со скрытой программностью. Так, в одном из эпизодов второй части (*Сцена у ручья*) *Пасторальной* симфонии Л. Бетховена флейта подражает трелям соловья, гобой — пению перепелки, а кларнет — голосу кукушки. В четвертой части этой же симфонии

(*Сцена грозы*) нарастание звука посредством литаврового тремоло воспроизводит раскаты грома и. т.д.

Второй способ — музыкальная изобразительность **ассоциатнвного типа.**

Примером подобного типа можно назвать отдельные части некоторых симфоний Й. Гайдна, напоминающих слушателю звучание волынки. Так, в финале 82-й симфонии, в трио 103-й симфонии, в 104-й симфонии подобие звучания данного инструмента осуществляется за счет обилия органных пунктов струнных басов (обычных и квинтовых), форшлагов и других исполнительских приемов.

Богатейшие традиции в области подражания народным инструментам по праву принадлежат русской классике. Примерами подобных темброво-фактурных ассоциаций являются арии эпического склада из русских опер. Например, в *Песне Баяна* из глинкинской оперы *Руслан и Людмила* арпеджированная фактура в партиях арфы и фортепиано напоминает звучание гуслей. Вслед за М. Глинкой Н. Римский-Корсаков в операх *Садко* и *Майская ночь* создает звучание гуслей посредством переборов арфы.

Отметим тот факт, что в творчестве Н. Римского-Корсакова передача звучания народного инструментария играет особую роль. В его опере *Снегурочка* часто встречаются *solo* скрипки, виолончели, флейты, гобоя и кларнета (например, кларнет, напоминающий звук пастушеской свирели в *Песне Леля* из третьего акта оперы). В IV действии оперы, в шествии берендеев, композитор применил небольшой оркестр деревянных духовых инструментов на сцене, изображающий пастушьи рожки и свирели. Примечательны сложные тембровые миксты в сцене ярмарки в его же опере *Сказание о невидимом граде Китеже*.

Создание своеобразного аналога звучания народных инструментов в музыке XX века присуще произведениям И. Стравинского, Б. Бартока, З. Кодая, Р. Щедрина, Н. Сидельникова и др.

В композиторском творчестве Молдовы вторая половина XX века также характеризуется особым вниманием к традициям народного инструментального исполнительства. Эти традиции, подготовленные оркестровыми произведениями Ш. Няги, С. Лобеля, В. Полякова, позже — Г. Няги, В. Загорского, получили свое дальнейшее развитие в симфоническом творчестве Т. Кирияка, И. Маковея, Г. Мусти и др.

Творчество П. Ривилиса характеризует принципиально иной метод работы с фольклором, отличающийся определенными приемами развития тематизма, особой технологией построения оркестровой ткани, необычными тембровыми решениями. В *Симфонических танцах* композитора находят свое отражение различные формы *опосредованного* обращения к народному инструментальному исполнительству, вызывающие ассоциации со звучанием *тарафа*.

Помимо этого, неотъемлемым фактором трактовки оркестровых средств в партитуре *Симфонических танцев* является *опора на жанр*. В основу тематизма каждой из пяти частей положен фольклорный прототип, во многом определяющий характер и принципы развития тематического материала. Так, мелодии инструментального характера (средний раздел первой части, инструментальная дойна во второй части) отличает импровизационность и концертность; танцевальным мелодиям, к которым автор обращается в первой, третьей части, среднем разделе четвертой части и крайних разделах пятой части, свойственна виртуозность и непрерывная развертываемость тематизма. И, наконец, монодия в крайних

разделах четвертой части и среднем разделе пятой части характеризуется членением на фразы и простотой внутреннего строения, присущей вокальным фольклорным жанрам.

В данном произведении тематизм излагается:

- тембрами струнных инструментов;
- сольными тембрами деревянных духовых инструментов;
- смешанными тембрами, полученными путем унисонных и октавных соединений разнородных духовых инструментов;
- аликвотными надстройками.

Рассмотрим подробнее каждую из перечисленных выше групп.

Тембры струнных инструментов. Скрипки, как ведущую группу струнного состава оркестра, автор применяет в трех регистрах, которые можно условно определить как *низкий и нижне-средний, средний и средне-высокий, высокий и высочайший.*

Так, трактовка *низкого и нижне-среднего регистра* применяется автором в тех случаях, когда звучанию танцевальной мелодии необходимо придать архаичный характер. В экспонировании тематизма первой части данный характер достигается «жужжащим» тембром струнных в нижнем регистре и плотностью унисона скрипок и альтов.

В репризе второй части автор также показывает экспрессию низкого скрипичного регистра. Основная мелодическая линия поручена унисонному миксту первых и вторых скрипок с альтами, звучащими октавой выше скрипок, к которым время от времени присоединяются и виолончели, также расположенные октавой выше скрипок. Такая тесситурная постановка достигается путем взаимодействия яркого, выразительного тембра высоких альтов на скрипки. Альты и виолончели октавой выше создают иллюзию нестройного звучания, свойственного игре народных оркестров.

Трактовка *среднего и средне-высокого регистра* скрипок в данном произведении двояка, поскольку ассоциируется как с танцевальным, так и с вокально-песенным началом.

Например, основная тема четвертой части *Симфонических танцев*, истоки которой восходят к лирической песне, поручена унисону вторых скрипок, альтов и трубы, в котором тембр скрипок, являющийся доминирующим, насыщается более терпким (труба) и матовым (альты в их высоком экспрессивном регистре) оттенками, вследствие чего звучание скрипок приобретает особый народный колорит. Именно вокальный генезис данной темы и введенная в партитуру авторская ремарка дирижеру, требующая выровненного звучания унисона трубы, вторых скрипок и альтов, создает особый тембр, близкий звучанию человеческого голоса.

Изложение струнными *в среднем и средне-высоком регистрах* мелодий танцевального происхождения связано с технологией гетерофонного варьирования основной мелодии, присущего народной музыке и создающего эффект приблизительности интонирования тарафного музицирования. Так, в танцевальной мелодии среднего раздела четвертой части (1 такт до ц. 8) первым скрипкам поручено изложение основной мелодической линии, в то время как в партии вторых скрипок эпизодически возникают отступления от основного напева. Вначале вторые скрипки, подхватывая мелодические мотивы из партии первых скрипок, образуют терпкие переченья, затем ведут собственную мелодическую линию, производную от основной.

Аналогичный принцип работы с музыкальным материалом мы наблюдаем в пятой части. В цифре 1 мелодия от духовых переходит к первым скрипкам *divisi*, развертываясь на фоне квинтового органного пункта валторн (*d-a*). В данном блоке зона монодии расширяется по вертикали за счет прибавления к мелодической линии партии вторых скрипок, исполняющих ее гетерофонный вариант, а в предрепризном *tutti* — за счет расширения и усиления звучания вертикали в две октавы путем удвоения скрипок: вначале альтами (в унисон со вторыми скрипками), затем виолончелями (ц. 11).

Трактовка *высокого и высочайшего регистра скрипок* в *Симфонических танцах* связана с *полимонодийностью*, заключающейся в надстройке над основной мелодической линией контрастной ей рельефной мелодии. В среднем разделе первой части (ц. 6) «наигрышу» духовых контрапунктирует мелодия скрипок в их высочайшем регистре (*p*, *espressivo*), вызывающая ассоциации с инструментальной дойной.

Свою дальнейшую реализацию полимонодийность получит в среднем разделе второй части *Симфонических танцев*. В цифре 4 острохарактерному танцевальному «наигрышу» малого кларнета противопоставляется широкая экспрессивная мелодическая линия скрипок и альтов в две октавы $g–g^1–g$. Музыка *quasi*-дойны дышит спокойствием, светом и умиротворением.

Характер звучания обеих «дойн» в экспонировании струнных в их высоком и высочайшем регистре имеет свою специфику, заключающуюся в различной регистровой постановке интструментов. «Острое» звучание унисона скрипок в середине первой части контрастирует «парящей» дойне второй части, характер которой приобретает умиротворенность за счет изложения мелодии в две октавы.

Сольные тембры деревянных духовых инструментов. В своей диссертационной работе *О специфике тембрового мышления Бела Бартока* В. Цытович разделяет тембры на *реальные* и *иллюзорные* в зависимости от их генезиса [4, с. 46]. В первом случае характерный тембр возникает как следствие звучания отдельного инструмента (или группы инструментов), во втором — как результат использования специфических регистровых, гармонических, фактурных или всех в совокупности приемов.

Одним из путей реализации разнообразной тембровой палитры тарафов является *создание определенных условий,* при которых звучание инструментов симфонического оркестра вызывает ассоциации с тембрами народных инструментов, исходящее из того факта, что слушатель характеризует тембр главным образом с помощью *ассоциативных* представлений. Выделим две разновидности трактовки тембров деревянных духовых в данном произведении:

- использование инструмента «в его естественных границах».
- «выход» инструмента «из своих естественных границ»[1].

Примером реализации первой разновидности является солирующий саксофон, исполняющий мелодическую линию в своем средне-высоком регистре в середине первой части (цц. 6–7), затем сменяющий английский рожок в начале третьей части (2 такта после ц. 2), а также ведущий основную тему в своем среднем регистре в начале пятой части (цц. 6–7). Его звучание ассоциируется у слушателя с *тараготом*. В данном случае на ассоциативные представления влияет фольклорный характер мелоса избранных

[1] Классификация Г. Малера [5, с. 492].

композитором жанров (*quasi*-бэтута в первой части, *quasi*-хора в третьей и *quasi*-сырба в пятой части), связанный в восприятии слушателя с конкретным тембром данного музыкального инструмента.

Неожиданные аналогии вызывает перекличка валторн, базирующаяся на натуральном обертоновом звукоряде, которая в сочетании с широкими интервальными ходами и интонационными перекличками в начале четвертой части вызывает ассоциации с интонационной природой старинной пастушеской трубы — *бучума*.

Танцевальную тему в среднем разделе четвертой части излагает флейта в ее самом высоком и туба в ее самом низком регистрах в сопровождении тарелок и большого барабана. В то время как флейта в контексте содержания данного произведения напоминает звучание некоего этнического деревянного духового инструмента, туба имитирует звучание молдавского народного инструмента *бухая*.

«Выход» инструмента «из своих естественных границ» наиболее ярко демонстрирует вторая часть произведения, воссоздающая архетип инструментальной дойны и пастушеских наигрышей с их богатой разнообразной орнаментикой. Основная суть ее формообразования заключается в создании необычных условий звучания инструментов симфонического оркестра, достигающихся посредством выбора диапазонов за пределами области выразительной игры, где, по утверждению Н. Римского-Корсакова, «инструмент скорее обладает красочностью (колоритом) звука, чем выразительностью». [3, с. 18], а также ненормативных сопоставлений различных регистров основных или видовых инструментов оркестра, в результате чего возникают иллюзии звучания того или иного народного инструмента.

Основная тема второй части проводится в предельно низком регистре флейты пикколо, насыщенном многочисленными призвуками, шипением и свистом и вызывающем ассоциации со звучанием *флуера* (это подчеркивается и авторской ремаркой: *come fluier*). Тему флейты пикколо подхватывает малый кларнет в среднем регистре, что обусловлено необходимостью оттенить вступление большого кларнета с его сочным, богатым тембром в высоком регистре. На смену малому кларнету приходит бас-кларнет в его не часто используемом среднем, неярком регистре. Звуки инструментов семейства кларнетовых вызывают образные ассоциации со звучанием *сурлы*, *кавала* и др. В среднем разделе второй части, ярко контрастирущей ее крайним разделам своим светлым, приподнятым характером, кларнет пикколо, солируя в ярком, высоком регистре, привносит резкое, пронзительное звучание, напоминающее тембр *чимпоя*.

Подобные примеры передачи тембра народного инструмента посредством симфонического инструментария стали показательной чертой данного произведения и творчества П. Ривилиса в целом.

Смешанные тембры («микстуры»), полученные путем унисонных и октавных соединений разнородных духовых инструментов. Как известно, тембры деревянных духовых инструментов отличаются бесконечным разнообразием звучностей, получаемых от их соединений.

С. Василенко указывает на три типа использования духовых «микстур», в числе которых:

- соединения, смягчающие резкость регистров;
- соединения, усиливающие звучание инструментов;

- соединения, преследующие цели красочного порядка [6, т. 2, с. 76].

Для *Симфонических танцев* наиболее характерны второй и третий тип работы с тембровыми микстами.

Как правило, второй тип связан с *унисонным или октавным соединением* двух *разнородных* тембров духовых инструментов, один из которых обладает более сильным звуком или более ярким тембром. К *унисонным комбинациям* второго типа можно отнести тему, порученную миксту двух флейт и гобоя в диапазоне первой октавы в среднем разделе первой части произведения (с. 11 ц. 5). В подобном соединении тембр гобоя в первой октаве наполняет звук флейты, усиливает звучность и увеличивает яркость ее тембра. Другой пример — унисон двух флейт и кларнета в репризе четвертой части (с. 77), в котором кларнет придает флейте большую теплоту и насыщенность звучания. К *октавным комбинациям* второго типа можно отнести использование микстур духовых в «наигрыше» двух кларнетов в низком регистре, продублированных октавой выше саксофоном (с. 17). Тембр саксофона привносит плотность звучания в данное соединение. И наконец, примером *двухоктавной комбинации* духовых служит разработка темы третьей части произведения (с. 43). В ней тема поручена миксту четырех валторн в первой октаве и тубы в большой октаве. В данном случае сложный тембр духовых является способом достижения равновесия звучности, поскольку достижение равномерной силы звучания голоса в обеих октавах может быть осуществимо лишь при условии усиления верхнего голоса микста.

Во всех указанных выше случаях композитором применяется разновидность *смоделированного тембра,* при котором один из компонентов тембрового микста в определенных тесситурных условиях усиливает характеристики другого.

Однако наиболее интересным и оригинальным типом трактовки тембра являются *унисонные соединения трех или более разнородных духовых инструментов*, в которых звучание тембрового микста *приобретает новые характеристики*. Этот тип оркестровки заключается в выстраивании оркестровой вертикали по принципу многократного наложения партий деревянных духовых инструментов, вследствие чего «полное слияние тембров взаимно нейтрализует характерные тембровые черты каждого инструмента и, придавая звучности большую массивность и силу, очень напоминает тембр трубы, но только без его металличной резкости». [6, т. 2, с. 84].

Иллюзия звучания тембра трубы достигается также за счет характера фразы, располагающего к энергичной подаче звука. В первой части *Симфонических танцев* фанфарное *solo* трубы (с. 13), следующее за унисоном двух флейт и гобоя в первой октаве с кларнетом во второй октаве, ведущими мелодию, делает сходство тембров поразительным. Чередование данного микста деревянных с репликами трубы *solo* демонстрирует яркий пример сопоставления *реального* (тембр трубы) и *иллюзорного* (микст деревянных духовых) видов тембра.

Схожим способом сопоставления данных видов тембра служит контрапункт мелодии скрипок с «наигрышем» деревянных духовых, решенным как перекличка плотного унисона двух гобоев, двух кларнетов и фагота с солирующим альт-саксофоном (с. 15). Этот случай является еще одним примером *смоделированного тембра*, при котором характерный прием соединения тембров деревянных духовых приближает их к звучанию саксофона, с *реальным тембром* которого они перекликаются.

Образцом микста, состав которого определяется присутствием *более трех инструментов*, является средний раздел пятой части произведения, решенный как унисон двух флейт, двух гобоев, трех кларнетов, двух фаготов и английского рожка (с. 93) в первой октаве. Результатом подобной «микстуры» становится некий архаичный народный инструмент гнусавого тембра, а создаваемое с основной мелодической линией секундовое сопряжение придает его звучанию определенную терпкость.

Аликвотные надстройки. Рассматривая *темброколорит* как часть многоуровневой стилевой системы, М. Манафова выделила два его подуровня: *темброво-инструментальный*, образующийся объективными акустическими элементами, и *фактурный*, возникающий как результат психической деятельности сознания. В свою очередь, фактурный подуровень автор разделила на *горизонтальные* («временные») параметры, образующие рельефно-фоновый рисунок ткани, и *вертикальные* (пространственные) параметры, заключающиеся в таких деталях оркестровой фактуры, как «плотность», широта охвата регистров, интервалика вертикального комплекса, характер расположения тонов, удвоений и т. д. [7].

Помимо «тембровых иллюзий», образующихся путем создания искусственных условий звучания и вызывающих ассоциации с тембрами народных инструментов, в *Симфонических танцах* композитор для усиления рельефности мелодической линии применяет сложные тембровые дублировки, микстуры, придающие ей объёмность и своеобразный колорит.

Одной из наиболее показательных разновидностей «тембровых иллюзий» становятся обертоновые аликвотные надстройки, которые порой до неузнаваемости изменяют тембровые характеристики инструментов. При этом гармоническая структура музыкальной ткани не нарушается, однако общий характер звучания приобретает нарочито жёсткое, грубое звучание, а также некоторую приблизительность, свойственную интонированию народных оркестров.

Так, в блоке a_2 первой части *Симфонических танцев* тембровое варьирование основной темы происходит путем ее передачи из среднего регистра в верхний, от струнных и фаготов к трубам. Аликвотная мелодическая функция высоких деревянных духовых решена как кварто-квинтовый интервальный комплекс, в кототом две флейты и два кларнета ведут мелодическую линию в *D-dur*, а флейта пикколо и два гобоя — в *A-dur*. В третьей части *Симфонических танцев* вслед за сольным экспонированием мелодия излагается несколькими параллельно идущими голосами в трехоктавном диапазоне (3 тт. после ц. 2). Тема поручена деревянным духовым, ведущим ее в ноно-септимовой интервалике в высоком регистре. При этом флейта-пикколо, три гобоя, два кларнета и саксофон излагают ее в *B-dur*, а две флейты — в *C-dur*.

Еще один вариант аликвотной надстройки — ц. 5 в среднем разделе третьей части. Мелодия вновь устремляется в высокий регистр, в котором излагается в октавно-квинтовом миксте высоких деревянных духовых (флейта, первая флейта пикколо и гобой ведут мелодию в *As-dur*, вторая флейта пикколо — в *Es-dur*, несколько позже к ним добавляются гетерофонические подголоски второго гобоя, двух кларнетов и саксофона в *As-dur*). И, наконец, в мощном оркестровом *tutti* в начале репризы первой части (блок a_4, цифра 9) верхний «этаж» над мелодической линией, представленной звучным унисоном скрипок, альтов и виолончелей, решен как трехоктавная аликвотная надстройка высоких

деревянных духовых, из которых лишь флейта пикколо выписана в основной тональности, в то время как первая флейта играет вариант темы в *Es-dur*, вторая флейта и гобой — ее же вариант в *B-dur*.

Итак, в *Симфонических танцах* П. Ривилиса звучание народного инструментария создается посредством определенных условий, при которых тембры инструментов симфонического оркестра вызывают ассоциации с тембрами народных инструментов. Эти условия напрямую связаны с тематизмом и характером той или иной части и решены посредством различной регистровой постановки инструментов (в пределах и за пределами их области выразительной игры), использования ненормативных сопоставлений различных регистров основных или видовых инструментов, а также способов реализации смешанных тембров, полученных путем различных соединений разнородных инструментов (включая аликвотные надстройки).

Библиографические ссылки

1. МАЦИЕВСКИЙ, И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки. **В***: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка:* сб. статей и материалов: в 2-х ч. Ч. 1. Москва, 1988, с. 6–38.
2. ГОЛОВИНСКИЙ, Г. *Композитор и фольклор*. Москва: Музыка, 1981.
3. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Основы оркестровки.* Москва-Ленинград: Музгиз, 1946.
4. ЦЫТОВИЧ, В. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и оркестровых сочинениях**. В:** *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград, 1972, вып. 11, с. 147–166.
5. МАЛЕР, Г. *Письма*. Санкт-Петербург: Изд-во им. Н.И.Новикова, 2006.
6. ВАСИЛЕНКО, С. *Инструментовка для симфонического оркестра*. Москва: Музгиз, 1959.
7. МАНАФОВА, М. *Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века:* автореф. дисс… канд. искусствоведения [online]. Санкт-Петербург, 2011. [цит. 15 нояб. 2012]. Режим доступа: <(http://www.conservatory.ru/files/manafden.doc)>.
8. РИВИЛИС, П. *Симфонические танцы*. Партитура. Москва: Советский Композитор, 1973.

IV. Muzica concertantă

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ *КОНЦЕРТА-РАПСОДИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ* В. РОТАРУ

UNELE ASPECTE DE GEN ŞI STIL
ALE *CONCERTULUI-RAPSODIE PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ* DE V. ROTARU

GENRE AND STYLISTIC ASPECTS
OF *THE CONCERTO-RHAPSODY FOR PIANO AND ORCHESTRA* BY V. ROTARU

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

В статье рассматривается Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра Владмира Ротару, изучаются черты стиля, формы и драматургии сочинения, анализируются важнейшие композиционные принципы, исследуется специфика жанрового гибрида как результата одновременного проявления методов концертирования и рапсодичности.
Ключевые слова: *инструментальный концерт, творчество В. Ротару, жанровый гибрид.*

În articol se examinează Concertul-rapsodie pentru pian şi orchestră de coarde de Vladimir Rotaru, se studiază trăsăturile de stil, de formă şi de dramaturgie ale compoziţiei, se analizează principiile structurale de bază, se cercetează specificul hibridului de gen ca manifestare simultană a metodelor de concertare şi de rapsodie.
Cuvinte-cheie: *concertul instrumental, creaţia lui V. Rotaru, hibridul de gen.*

The article contains an analysis of the Concerto-Rhapsody for Piano and String Orchestra by Vladimir Rotaru, the author considers the style features, form and dramaturgy of the composition, examines the basic leading structural principles, investigates the specific features of the genre hybrid as a simultaneous manifestation of concerto and rhapsody.
Keywords: *instrumental concerto, creative activity of V. Rotaru, genre hybrid.*

Среди большого числа концертных сочинений композиторов Республики Молдова инструментальные концерты Владимира Ротару — известного молдавского композитора, педагога и дирижера, — представляют весьма значительное явление. И не только потому, что в его творческом наследии они являются самыми крупными жанрами академического направления (в этом плане их можно сопоставить с *Симфониеттой для струнного оркестра, Увертюрой для симфонического оркестра*), но и, главным образом, благодаря их оригинальности, свежести и поэтичности звучания.

Всего композитором написано четыре концерта для разных инструментов: *Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра* (1981), *Концерт для клавесина и струнного оркестра* (1988), *Концерт для виолончели и струнного оркестра* (1990), *Концерт для скрипки и камерного оркестра Concerto rustico* (1990). Позже было создано еще одно произведение, тесно примыкающее к концертному жанру — *Концертная музыка для одиннадцати исполнителей* (1994). В ранний период творчества им написан *Двойной концерт для оркестра народной музыки «Флуераш»* (1964).

В целом концерты В. Ротару отличаются яркостью, виртуозной трактовкой партий солирующих инструментов, связанной с выпуклой, блестящей их подачей, многочисленными фольклорными интонационно-тематическими связями, рождающими яркие образно-жанровые ассоциации. Очевидно, что подобные качества вообще свойственны его композиторскому письму. Концертирование как принцип, присущий музыкальной драматургии в целом, характеризует многие его произведения камерно-инструментального жанра. Достаточно упомянуть такие сочинения, как *Концертная пьеса для флейты и фортепиано, Концертная хора для ансамбля виолончелей и фортепиано, Концертная пьеса для ансамбля скрипачей и фортепиано,* которые относятся к типу так называемых концертштюков, т.е. виртуозных сольных произведений крупной формы, рассчитанных на концертное исполнение [2, с. 270]. Однако и во многих других сочинениях композитора отмечаются качества виртуозности, репрезентативности, характерные для вышеуказанного принципа. Таким образом, можно с большой долей уверенности предположить, что в четырех концертах композитора концентрированно отразились наиболее существенные черты его стиля в целом.

Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра В. Ротару — одно из показательных произведений, демонстрирующих ведущие черты стиля композитора. Сочинение представляет собой весьма свободно трактованный двухчастный цикл: I часть — *Lento e molto cantabile*, II часть — *Presto e molto leggiero*, где ни одна часть не написана в сонатной форме. Данное произведение уже разбиралось в ряде работ в отечественном музыкознании [1, 3], однако более пристальное его изучение обнаружило некоторые детали, которые выпали из поля зрения предшествующих исследователей. В частности, интерес представляет тот факт, что вторая часть *Концерта-рапсодии* создана на материале более раннего сочинения для фортепиано — *Юморески* (1971), написанной в простой трехчастной форме с динамической репризой. В *Концерте-рапсодии* данный материал получил более широкое развитие, в полной мере раскрыв свой динамический виртуозный потенциал, который был лишь намечен в небольшой пьесе, предназначенной для учащихся средних классов ДМШ.

Авторская переработка материала наблюдается не только в отношении вышеназванных сочинений. Например, *Трио для скрипки, альта и виолончели* имеет вторую редакцию — *Трио для скрипки, кларнета и фортепиано*, *Импровизации* существуют в двух вариантах: для флейты соло и для флейты с фортепиано. Сочинение *Andante cantabile* также имеет несколько версий: для флейты с фортепиано, для кларнета с камерным оркестром (под названием *Баллада*) и для кларнета с фортепиано. Таким образом, можно констатировать у В. Ротару явление транскрипции или парафразы собственных произведений.

Данными терминами обозначают очень близкие явления (из-за чего их часто путают). Сходство заключается в том, что оба жанра строятся на основе переработки, переложения музыкального произведения для других инструментов, реже — для того же, но в более виртуозном варианте. Различие объясняется глубиной переработки исходного материала. В парафразе основной материал подвергается значительным преобразованиям, темы выступают в новых соотношениях друг с другом, и этим парафраза существенно отличается от транскрипции, где материал располагается в близком к исходному виде.

II часть *Концерта-рапсодии*, где имеются определенные изменения материала фортепианной *Юморески*, можно трактовать как парафразу. Вместо простой трехчастной выстраивается сложная развернутая форма, которую трудно однозначно идентифицировать. Метод творческой переработки, перефразирования приводит к раскрытию новых образно-выразительных возможностей представляемого материала, что сходно с функцией автоцитаты в современной музыке.

Еще одной важной особенностью *Концерта-рапсодии* В. Ротару, не изученной до сих пор в полной мере, является специфика трактовки жанровой разновидности концерта, указанной в заглавии. Она может быть раскрыта через конкретное соотношение концертности и рапсодичности в данном произведении и средств реализации указанных признаков. С этой целью необходимо предпринять более детальное рассмотрение особенностей формы и драматургии сочинения.

Сам по себе двухчастный цикл *Концерта-рапсодии* демонстрирует множество отступлений от классических традиций. Он также не соотносится напрямую ни с романтической ветвью концертного жанра, ни с барочной. В стороне остаются приемы и методы неоклассицизма, авангарда. В то же время можно говорить о едином концепте сочинения, отличающемся цельностью и внутренней завершенностью. Выстроенность циклической композиции обусловлена множеством перекрестных связей на самых различных уровнях — интонационно-тематическом, ладогармоническом, композиционно-процессуальном, а также художественно-образном в целом. Главные из них определяются общим фольклорным направлением произведения, которое реализуется многогранно.

Название «Концерт-рапсодия» указывает на атрибуты одного из распространенных жанровых гибридов. Как известно, рапсодия отличается эпически-повествовательным характером, значительной свободой формообразования, текучестью, квазиимпровизационностью изложения, нередко фольклорными прообразами тематизма. Еще в творчестве композиторов-романтиков утвердился и стал одним из самых распространенных такой вид рапсодии, как фантазия на народные темы. Связь сочинения В. Ротару с данным прототипом представляется наиболее очевидной. Таким образом, неофольклоризм и неоромантизм (косвенно, через жанр рапсодии) выступают как два важнейших стилевых полюса в рассматриваемом произведении.

Концерт-рапсодия В. Ротару открывается небольшой каденцией-эпиграфом у фортепиано, которая напоминает неторопливые начальные разделы романтических баллад, настраивающих на развернутое повествование. Октавные пассажи проходят через весь диапазон фортепиано, обыгрывая одну из ведущих тональностей произведения — *c-moll*. Роль данной каденции в произведении очень значительна. Этот материал, наподобие «рассредоточенных» вариаций, выстраивается в сквозную линию развития, проходящую через весь концертный цикл. Первая каденция — самая лаконичная, это своего рода эпический зачин сочинения, вторая — более развернутая, вводится в I части перед репризным проведением ее основной темы. И, наконец, третья каденция солиста, содержащая лишь одну динамическую волну восхождения и спада, звучит во II части перед кодой, подготавливая возвращение темы I части в наиболее ярком и мощном, гимническом звучании. Таким образом, сольные каденции фортепиано отмечают важнейшие вехи в композиции и служат объединению частей концертного цикла.

Черты рапсодичности проявляются в особенностях формообразования, где одно из ведущих мест занимают вариационно-вариантные принципы развития. Это во многом объясняется спецификой используемого тематизма, имеющего ярко выраженные фольклорные истоки. Так, в основу I части положена лирическая тема, которая своим медленным движением, свободой и непринужденностью мелодического развития, обилием выразительной мелизматики указывает отдаленно на жанровый прототип дойны. В мелодии, звучащей у скрипок и альтов, неоднократно подчеркивается IV повышенная ступень, что в условиях мажорного наклонения (тональность первого проведения темы — *B-dur*) создает лидийский колорит, имеющий большое значение и в дальнейшем развертывании *Концерта-рапсодии.* На лидийских интонациях основаны и другие пласты фактуры — остинатная фигура ровными четвертными длительностями у фортепиано в высоком регистре и мерные ходы половинными у виолончелей и контрабасов.

В процессе развития темы появляется и другой характерный ладовый штрих, связанный с условной диатоникой мелодического мажора — в басу неоднократно проводится гармонический оборот, обыгрывающий VII и VI пониженные ступени с возвращением к I. Этот оборот приобретает роль лейтгармонии I части, повторяясь множество раз, в первую очередь, в дополнительных каденционных оборотах, где он становится своего рода «знаком окончания» построения.

Вариантные преобразования тематизма с первых же тактов *Концерта-рапсодии* становятся отличительной чертой этого произведения. Изменения затрагивают мелодические обороты, гармонические последовательности (особенно с помощью секвенцирования, чаще — перенос построения на кварту выше), структурные соотношения (варьирование протяженности предложений, например, в теме — это 7+4+4+8 тактов). Но, пожалуй, самой заметной особенностью данного сочинения является метрическое варьирование, т.е. метрическая переменность. Постоянное чередование размеров 3/2, 4/2, 5/2, 2/2 встречается в I части; 6/8, 7/8, 3/8, 9/8, 5/8, 8/8, 2/4, 12/8 в бесконечном мелькании проносятся во II части.

Варьирование на всех уровнях становится главной конструктивной идеей данной композиции. На его основе вырастает форма I части. И хотя исследователи находят здесь трехчастную структуру [1], по нашему мнению, трехчастность образует лишь форму второго плана, а ведущим структурным принципом оказывается вариационный. В результате выстраиваются четыре куплета свободной куплетно-вариационной формы — тема и три вариации.

Каждая вариация звучит в новой тональности; образующийся тональный план вращается в бемольной сфере, продвигаясь от *B-dur* к *Des-dur* и оставляя часть тонально незамкнутой. Примечательно, что третий куплет (вторая вариация) излагается в *b-moll* (ц. 4) и этим напоминает структурные закономерности строгих вариаций, где одна или несколько вариаций в середине формы писались в одноименной тональности. Указанный раздел в *Концерте-рапсодии* представляет очень далекий вариант первоначальной темы, что позволяет другим исследователям определить его как середину сложной трехчастной формы. Однако сохранение общей фактуры, неконтрастность интонационно-тематического наполнения по отношению к «крайним» разделам указывает скорее на перегармонизацию и очень свободное вариантное преобразование основной темы. Это

позволяет композитору выстроить форму второго плана (трехчастную) внутри куплетно-вариационной структуры.

После этого четвертый куплет (ц. 6) воспринимается как явная реприза — тематическая, но не тональная (*Es-dur*). Каденция солиста перед репризой подчеркивает ее значительность, весомость. Тема проводится у фортепиано на фоне гармонического сопровождения струнных. Романтически широкое, раскидистое изложение у солиста сменяется проведением нескольких фраз у скрипки соло, что привносит в сочинение новый тембровый штрих. Вслед за тем мощное динамическое нарастание с мелодией в три октавы у струнных и цимбальными фигурациями у фортепиано приводит к последнему кульминационному всплеску перед завершением части.

Таким образом, первая часть *Концерта-рапсодии* В. Ротару в наибольшей мере отвечает принципам рапсодичности, так как свобода и текучесть изложения, композиционная многозначность, обусловленная функциональной амбивалентностью разделов и, в первую очередь, многозначностью самих принципов формообразования, лежащих в их основе, — все это демонстрирует «жанровое отклонение» от концерта в сторону рапсодии, преобладание черт второго жанра и сглаживание, нивелирование первого. Не последнюю роль в этом сыграли вариационно-вариантные принципы формообразования, отвечающие фольклорному наклонению тематизма и образов.

Вторая часть *Концерта-рапсодии* выравнивает диспропорцию, возвращая произведение в русло концертности. Здесь на первый план выдвигаются такие качества драматургии, как виртуозность и репрезентативность, обусловленные энергией токкатного движения в темпе *Presto*, а также множественностью и яркостью тематизма при контрастности интонационно-тематических сопряжений. Как уже говорилось, в основу части положена небольшая фортепианная пьеса, которая значительно разрослась, приобретя концертные масштабы, блеск и виртуозную импозантность, темброво-регистрово-гармоническую колористичность. Две темы *Юморески* — скерцозная и распевная — являются ведущими и во второй части *Концерта-рапсодии*, но получают значительное развитие, порой приближающееся к разработочному (цц. 13, 18). Помимо этого, материал *Юморески* дополняется тремя другими темами, две их которых прозвучали в I части. Так, повторение каденции и проведение темы I части в коде создает яркую тематическую арку, подчеркивая художественное единство обеих частей и особую роль в них лирико-эпических образов. Однако данные реминисценции подготавливаются еще раньше — на пике динамического развития двух основных тем, в точке золотого сечения всей композиции появляется новая тема, также примыкающая к лирико-эпической сфере (ц. 19). Она звучит в характере медленной хоры, в мощном трехоктавном изложении у оркестра со звонким аккордовым сопровождением фортепиано, напоминающем цимбальное звучание. Попутно отметим, что в целом в партии солиста нередко используется звукоподражание цимбалам, что в условиях ограниченного тембрового состава (только струнные и фортепиано) создает дополнительные ассоциативно-семантические связи, усиливает фольклорно-жанровый колорит.

Таким образом, пять тематических элементов во II части *Концерта-рапсодии* группируются в две основные образно-драматургические сферы — скерцозно-токкатную и лирико-жанрово-эпическую, где после широкого изложения первой сферы происходит

ее исчерпание и постепенная модуляция ко второй — через промежуточные, более краткие этапы возвращения первой (цц.20–22).

Интерес представляет и сама композиция в целом. Исследователи определяют ее по-разному — как двойные вариации, как сложную трехчастную. Здесь действительно имеются атрибуты обеих форм, но все же, на наш взгляд, они составляют группу вторичных структурных признаков. На первый план выходит рондообразная композиция, поскольку основная тема звучит шесть раз, перемежаясь эпизодами, но при этом здесь имеются также и сдвоенные проведения темы. Тональное, фактурное, метроритмическое и, в гораздо меньшей степени, интонационное варьирование рефрена, а также варьировано-развивающий, с синтезом интонаций рефрена, повтор первого эпизода позволяют действительно прочертить контур двойных вариаций, которые, однако, прерываются на середине формы (ц. 18), отодвигаясь в сторону за счет композиционной модуляции (В. Бобровский). Рондообразные принципы утверждаются окончательно как ведущие, а вся структура оказывается близкой старинной концертной форме, где варьирование рефрена встречалось повсеместно. Следовательно, связь с барочной традицией проявляется не только в токкатно-моторных образах основной темы, что очевидно (на это верно указывает Е. Мироненко [1, с. 77]), но и в латентной форме, на уровне глубинных слоев структуры.

Еще один стилевой штрих, который нельзя обойти вниманием, — гармоническое содержание основной темы. Ее ладовое наклонение не вполне выявлено, поскольку мелькание III мажорной и минорной ступени рождает игру ладового колорита (второй и четвертый такты в мелодии). Однако некоторое преобладание III минорной ступени (например, второй такт — в мелодическом ходе скрипок, на сильной доле у альтов, на относительно сильной доле у солиста и другие примеры), а также звучание IV и VII повышенных ступеней позволяет определить данный лад как *c-moll* дважды гармонический. Композитор нередко применяет в гармонии малые секунды, движение параллельными квартами, а в последующем развитии — и другие гетерофонные фактурные дублировки, что создает специфический фонический эффект — ударный, бряцающий, близкий цимбальному. IV повышенная ступень проникает и в гармонию второй темы (ц. 12) — *G-dur* лидомиксолидийский (имеется еще VII пониженная). В целом модальный колорит *Концерта-рапсодии* служит одним из главных внутренних стилеобразующих компонентов данного произведения.

Концерт-рапсодия В. Ротару — яркий пример сочинения, в музыкальной драматургии которого оригинально сочетаются концертность и рапсодичность. И хотя они сконцентрированы в разных частях цикла, все же в стилевом аспекте произведение представляет собой высокое художественное единство. Мы проследили его на разных структурных уровнях: а) на интонационно-тематическом — это реминисценции тем I части во II части; б) на ладогармоническом — широкое использование модальных оборотов, связанных с лидийским ладом, дважды гармоническим минором, мелодическим мажором, лидомиксолидийским; обороты с лидийской ступенью становятся «лейтинтонациями» произведения; в) на композиционном уровне было отмечено ведущее значение вариационно-вариантных методов развития, образовавших в одном случае форму первого, в другом — форму второго плана; г) на уровне художественно-образном следует подчеркнуть, что молдавский фольклор стал прототипом всех тем *Концерта-*

рапсодии. Неофольклоризм как стилевая тенденция многогранно реализовался в этом сочинении.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Кишинев, 2000.
2. Концертштюк. **В**: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 270.
3. ТРОЯН, Ю. Трактовка фортепиано в композиторском творчестве Владимира Ротару: автореф. дисс… доктора искусствоведения. Кишинев, 2011.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ ES-DUR М. ФИШМАНА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ РОМАНТИЗМА

CONCERTUL PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ ÎN ES-DUR DE M. FIŞMAN ÎN CONTEXTUL TRADIŢIILOR ROMANTISMULUI

THE CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA ES-DUR BY M. FISHMAN IN THE ROMANTICISM TRADITIONS CONTEXT

ТАМАРА МЕЛЬНИК,
ст. преподаватель, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Данная статья представляет собой краткий анализ Концерта для фортепиано с оркестром Es-dur ныне незаслуженно забытого композитора и педагога Макса Фишмана. Появившееся в 50-е годы прошлого века, это сочинение наследует важнейшие стилистические характеристики эпохи романтизма. Об этом свидетельствуют лирико-психологическая трактовка жанра, главенствующая роль солиста, использование принципов монотематизма, ассимиляция национального фольклора.

Ключевые слова: *концерт для фортепиано с оркестром, романтизм, принцип монотематизма, виртуозность, партия фортепиано.*

Articolul reprezintă o scurtă analiză a Concertului Es-dur pentru pian şi orchestră semnat de pianistul, compozitorul şi pedagogul din Republica Moldova Max Fişman. Apărută în anii ’50 ai secolului trecut această creaţie moşteneşte cele mai importante trăsături stilistice şi de gen ale romantismului precum tratarea lirico-psihologică a genului, rolul dominant al partidei pianului, principiile de monotematism, asimilarea folclorului naţional ş.a.

Cuvinte-cheie*: concert pentru pian şi orchestră, Romatism, monotematism, virtuozitate, partida pianului.*

This article presents a short analysis of the Piano Concerto Es-dur written by Max Fishman — pianist, composer and teacher from the Republic of Moldova. This work that appeared in the 1950es, inherited the most important stylistic and genre features of Romanticism. It means lyrical and psychological treatment of the concerto genre, the predominant role of the soloist and that of the piano part, monothematic principles, assimilation of national folklore.

Keywords*: concerto for piano and orchestra, Romaticism, monothematic principle, virtuosity, piano part.*

Творчество одного из талантливых представителей отечественной музыкальной культуры Макса Фишмана (1915–1985) сегодня незаслуженно забыто, несмотря на неоспоримое лирико-мелодическое дарование и мастерство композитора. Многогранность

творческих устремлений музыканта способствовала появлению большого числа опусов самых различных жанров (симфонических, фортепианных, вокальных, камерно-инструментальных сочинений).

Фортепианные произведения создавались М. Фишманом на протяжении всего творческого пути; особенность инструмента, совмещающая в себе монументальность, оркестровость звучания с тонкими «акварельными» красками, способствовала появлению в его творчестве как крупных циклических произведений, так и музыкальных миниатюр-зарисовок. Исследование фортепианных опусов как самостоятельной области композиторского наследия позволяет не только выявить особенности музыкального стиля автора, но и дать представление о самобытном претворении классических и национальных традиций, которыми была отмечена творческая деятельность М. Фишмана.

В наследии композитора представлены практически все жанры музыки для фортепиано: этюды (*4 этюда*, 1968); миниатюры (*10 миниатюр для фортепиано на народные молдавские мелодии,* 1955; *5 прелюдий для фортепиано***,** 1956; *Десять пьес для фортепиано на молдавские темы*, 1969; *Прелюдия e-moll*, 1968); крупные концертные пьесы (*Скерцино G-dur*, *Каприччио e-moll,* 1961); полифонические циклы (*Каноны*, 1976; посв. Л. Паньковской); сочинения крупной формы (*Сонатина d-moll*, 1968); концерты для фортепиано с оркестром[1].

Данная область инструментальной музыки оказалась особенно близкой композитору, который был, в первую очередь, прекрасным пианистом. Свою карьеру он начал в довоенной Варшаве, поступив в 1939 году в Варшавскую консерваторию в класс известного польского пианиста Ю. Турчиньского. Высшее образование М. Фишман завершил уже после второй мировой войны в Минской консерватории (класс Г. Петрова), но концертирующим артистом так и не стал, хотя для этого имелись все основания.

Среди фортепианных жанров для композитора особое значение приобрел концерт — жанр, принадлежащий «…к числу наиболее демократических… среди монументальных видов бестекстовой инструментальной музыки» [1, с. 8]. Именно он давал наибольшие возможности для соединения всех граней его романтического дарования, концентрируя в себе основные черты стиля автора.

Из четырех фортепианных концертов, созданных М. Фишманом, сохранилась партитура *Фортепианного концерта Es-dur*[2], первое исполнение которого состоялось в конце 50-х годов XX века (солистка Гита Страхилевич[3], дирижер — Т. Гуртовой)[4].

Е. Мироненко в свой статье *Concertul instrumental în creaţia componistică din Moldova* утверждает, что 1940–50-е годы являются «периодом становления и утверждения концертного жанра в республике» [3, с. 705]. Исследователь упоминает, что в данный период было создано 8 скрипичных концертов, авторами которых были А. Муляр, В. Поляков, Д. Гершфельд, С. Лобель и др.

---

[1] Рукописи сохранились в личном архиве вдовы композитора Л.В. Аксёновой.
[2] Дата создания неизвестна.
[3] Ей же *Концерт* был посвящен.
[4] В личном архиве Л.В. Аксеновой сохранились также эскизы *Концерта № 4*, посвященного сыну композитора А. Аксенову. По данным писателя и журналиста Яна Топоровского [2, с. 2] перу М. Фишмана принадлежат 5 концертов; последний, посвящённый памяти евреев, погибших во время войны, основан на интонационных особенностях еврейского народного мелоса; в 1980-е годы этот концерт был исполнен в Москве, солист — А. Аксенов.

По данным справочника *Композиторы Молдавской ССР* (1956 г.) [4, с. 31] первый отечественный образец жанра фортепианного концерта был создан в 1952 году Д. Федовым[5] (дипломная работа к окончанию консерватории, написанная под руководством Л. Гурова). Хронологически за ним следует *Второй фортепианный концерт* В. Полякова, написанный композитором в 1955 году.

Таким образом, не упоминающийся ранее ни в одном источнике и до недавнего времени не включенный в орбиту исследования отечественного музыкознания *Концерт Es-dur* М. Фишмана имеет не только художественную, но и историческую ценность, так как способен дополнить картину зарождения жанра в молдавской музыке. Тем более что, по свидетельству Павла Борисовича Ривилиса[6], работавшего в эти годы старшим консультантом в Союзе композиторов МССР, данное сочинение является одним из лучших образцов фортепианного концерта послевоенной эпохи[7].

Пользуясь терминологией Г. Орлова, в *Концерте Es-dur* М. Фишман обращается к модели «большого романтического лирико-психологического концерта» [1, с. 51]. Пытаясь соединить симфонизм и вокально-речевую выразительность тематизма, композитор по-своему синтезирует достижения фортепианных концертов С. Рахманинова и П. Чайковского. По мнению многих исследователей, именно жанр концерта в XX веке сохраняет преемственность с эстетикой и стилисткой романтизма, оставаясь, «наиболее репрезентативным по отношению к неоромантическому направлению современной музыки» [5].

Каковы же особенности претворения типичных черт романтизма в фортепианном *Концерте Es-dur* М. Фишмана? Это, прежде всего, главенствующая роль *лирической образности*, определяющая основные параметры развития (драматургическое содержание, композицию, выбор средств музыкального языка).

Для образного строя *Концерта* М. Фишмана большое значение имеет факт создания в первые послевоенные десятилетия. Царящая в стране атмосфера, преобладание

---

[5] Справедливости ради следует отметить, что ему предшествовал *Первый фортепианный концерт* В. Полякова, написанный в 1948 году в Латвии (г. Рига). В 1951 году композитор вернулся в Кишинёв.

[6] Беседа состоялась 10 ноября 2012 года.

[7] Несколько слов следует сказать об истории создания концерта. Отсутствие специального профессионального образования, а также скромность, истинная интеллигентность не позволили М. Фишману добиться настоящего признания на композиторском поприще. Его музыка постоянно звучала на концертах, конкурсах, её исполняли на пленумах и съездах Союза композиторов МССР, но в члены Союза автора не принимали, хотя талант, по мнению коллег и музыкальной критики, имелся самобытный, яркий, неординарный.

В конце 50-х годов прошлого века М. Фишман (совместно со своим консультантом, тогда ещё совсем молодым композитором П. Ривилисом) принимает решение написать крупное произведение с конкретной целью — вступить в Союз композиторов. Выбор пал на жанр фортепианного концерта. Работа продолжалась около года, причём П. Ривилис, вспоминая сегодня то время, характеризует М. Фишмана как крайне талантливого и серьёзного «ученика», с огромным вниманием относившегося к пожеланиям консультанта.

Вначале *Концерт Es-dur* был создан в четырехручной версии и исполнен на одном из заседаний Союза композиторов Г. Страхилевич и Х. Талмацкой. Получив положительную оценку коллег, через короткое время произведение было оркестровано и с успехом исполнено публично. Тем не менее, в Союз композиторов М. Фишман принят не был (о причинах мы можем только догадываться), все связи с данной организацией композитор порвал, до конца жизни не посетив ни одного заседания, пленума, съезда. Так, в очередной раз, подтвердился печальный факт, который с долей иронии констатирует П. Ривилис: «Большинство созданных сочинений, вне зависимости от времени и места написания, исполняются два раза — первый и последний».

оптимистически-светлого мировосприятия этого периода нашли отражение в романтической приподнятости музыкального материала, повышенном эмоциональном тонусе, гимнической природе некоторых тем. Так, тема главной партии (*Allegro, Es-dur,* 4/4*),* прорастающая сначала в мощном звучании оркестра, а затем в импровизационных пассажах фортепиано, с первых звуков создаёт образ торжественного шествия, оды победе, миру, жизни (ц. 1 партитуры). В III части (*Vivace*, *Es-dur,2/4*) стремительное движение, искрящиеся ритмы, красочная оркестровка создают атмосферу празднества, передают краски и задорное настроение народного веселья. Этот характер финала определяет основная тема общей формы рондо, основанная на изменённых интонациях маршевой мелодии I части (ц. 1 партитуры, с. 106).

Концентрацией лирической образности стала вторая часть *Концерта*, *Andante con moto*, *h-moll*, написанная в жанре колыбельной. Ее основные признаки — «бесконечно» длящаяся мелодия с обилием секвенций, «убаюкивающий» размер 6/8, чередование красочных гармоний мажорно-минорного соотношения. Однако большое количество нисходящих интервалов и хроматических ходов, лежащих в основе темы *Andante,* создают в музыке оттенок несколько иной атмосферы, а именно, скорбной печали. Данный образ можно расценивать как воспоминание об утратах войны, оплакивание жертв страшной эпохи. Та же образная сфера обнаруживается в первом эпизоде рондо финала *Cantabile, amoroso* (ц. 11, с. 116), усиленная интонационным родством музыкального материала (увеличенные секунды, нисходящие хроматические ходы).

Еще одним атрибутом романтического концерта стали развернутые виртуозные *каденции*, возникающие в наиболее важных, переломных с точки зрения драматургии, моментах музыкального развития — перед репризой сонатной формы I части и на стыке II части и финала. Именно так, аккумулируя в себе важнейшие образно-тематические линии сочинения, расположены каденции *Концерта Es-dur* М. Фишмана. В обоих случаях каденции являются итогом напряженного тематического развития.

Так, в первой каденции (ц. 27, *Maestoso*, с. 51–52) построенной на ритмических особенностях темы главной партии, обращает на себя внимание развитая, охватывающая большой диапазон фортепианная фактура, основанная на расходящихся октавных ходах, арпеджированных аккордах, плотной, полнозвучной вертикали. Расположенная в кульминационной зоне разработки, она подчеркивает главенствующую роль солиста, превращающегося в действенную силу, подчиняющую себе оркестровое звучание.

В основу второй каденции (ц. 23, с. 103–105) положен изложенный ровными восьмыми мотив, позаимствованный из II части цикла. Его развитие создаёт нарастающую динамическую волну; непрерывный рост напряжения приводит к кульминации, в которой вновь возникает скорбная тема *Andante,* которая теперь приобретает характер гневного вызова. Так, в результате драматического развития, которое полностью находится в подчинении солиста, изменяется образная сфера, что, в свою очередь, приводит в финале к утверждению позитивной образности.

Важная черта романтической модели фортепианного концерта состоит в *выдвижении на первый план солиста*, ведущего за собой оркестровую массу. Именно фортепиано принадлежит право изложения концептуально значимых идей произведения (примером может послужить и главная, и побочная партия экспозиции I части, тема рефрена и эпизодов рондо финала). Таким образом, в данном концерте доминирует, по

определению М. Лобановой [6, с. 112], «виртуозно-сольный» тип соотношения функций солиста и оркестра.

Оркестр у романтиков не трактуется как нечто монолитное, незыблемое. В движении музыкального «потока» иногда выделяются отдельные оркестровые группы, которые вместе с солистом участвуют в экспонировании и развитии тематизма (например, вызревание интонаций побочной партии I части вначале у струнной группы, использование того же приёма во II части, первом эпизоде финала).

В раскрытии романтической концепции сочинения определяющее значение имеет выбор и иерархия *средств музыкальной выразительности*. Концентратом эмоционального и образного содержания произведения становится *мелодия*. В развитии же тематизма центральным драматургическим приемом становится принцип сквозной интонационной связи образов сочинения, включение лейтмотивных комплексов, прием *монотематизма*. Анализ *Концерта* М. Фишмана позволяет утверждать о применении монотематического принципа, основанного на интервалике малой и увеличенной секунд.

Под влиянием партитур концертов С. Рахманинова, драматургической основой концерта М. Фишмана становится *непрерывный процесс эмоционального развития*, не противопоставление образов, а, скорее, «динамика и драматизм их развития» [1, с. 29]; сопоставление внешне контрастных тем обнаруживает не различие, а внутреннее родство. Так, интонационную общность демонстрируют главная и побочная партии I части (ц. 11), основанные на интонациях ниходящей малой секунды. Кроме того, музыкальный материал побочной темы даже в экспозиции отличает интенсивность мелодического, ладогармонического, фактурного развития, схожего с разработкой материала основной темы I части.

Еще одним аспектом влияния на рассматриваемый *Концерт* романтических традиций выступает органичное *соединение традиций европейской профессиональной музыки и национального фольклора*. В *Концерте* М. Фишмана эта черта проявляет себя в элементах ладового синтеза: использовании ладов молдавской (главная партия экспозиции, тема рефрена III части) и еврейской народной музыки (основная тема II части, первый эпизод рондо финала[8]), опосредовании жанровых особенностей сырбы и других приемах.

Таким образом, *Концерт для фортепиано с оркестром Es-dur М. Фишмана* вписывается в основные тенденции развития данного жанра в молдавской музыке середины XX века. Об этом свидетельствуют лирико-психологическая трактовка жанра, виртуозность фортепианной партии, использование принципов монотематизма, единство тематического развития, формообразующая роль сольных каденций. В то же время, композиционные закономерности произведения ориентируются скорее на классицистские формы (сонатное *Allegro* в I части, трехчастность во II части, рондо в финале). Как утверждает Е. Мироненко, подобные структуры являются доминирующими в отечественных инструментальных концертах 1950-х годов [3, с. 707].

[8] Возможно, М. Фишман, был одним из первых отечественных композиторов, смело в то время использовавших в своих произведениях еврейский фольклор. Во всяком случае, хронологически его *Концерту* предшествует лишь симфоническая фантазия для малого оркестра *Каприччио на еврейские темы* (1939) В. Полякова.

Библиографические ссылки

1. ОРЛОВ, Г. *Советский музыкальный концерт*. Москва: Музгиз, 1954.
2. ТОПОРОВСКИЙ, Я. Он выбрал жизнь в аду. **В**: *Наш голос*. 1990, № 19.
3. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creaţia componistică din Moldova. **In:** *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie şi modernitate.* Chişinău, 2009, p. 703–732.
4. *Композиторы Молдавской ССР: краткие очерки жизни и творчества*. Кишинев: Госиздат Молдавии, 1956.
5. ДЕНИСОВА, Е. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: (автореф.дисс.). **В:** *disserCat – электронная библиотека диссертаций* [online]. Москва, 2001. [цит. 20 окт. 2012]. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/ neoromanticheskie-aspekty-v-otechestvennom-instrumentalnom-kontserte-poslednei-treti-xx-veka>.
6. ЛОБАНОВА, М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики. **В**: *Проблемы музыкальной науки*. Москва, 1985, вып. 6, с. 110–130.

РАПСОДИЯ-КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ: К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

RAPSODIA-CONCERT PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ DE GH. CIOBANU: CU PRIVIRE LA TRATAREA GENULUI

RHAPSODY-CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA BY GH. CIOBANU: THE PROBLEM REGARDING THE GENRE TREATMENT

АЛЕНА ВАРДАНЯН,
и.о. доцента,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Статья представляет собой исследование, посвященное трактовке жанра в инструментальном сочинении Рапсодия-концерт, написанном известным молдавским композитором Г. Чобану в 1984 году. Автор статьи формулирует специфические черты, характерные для данного сочинения: сочетание жанровых признаков концерта и рапсодии, стилевые аспекты произведения, трактовка фортепианной партии и др.
Ключевые слова: *концерт, рапсодия, полистилистика, монодия.*

Articolul de faţă reprezintă un studiu dedicat abordării genului de concert instrumental în Rapsodia-concert pentru pian şi orchestră semnată de renumitul compozitor din Republica Moldova Gh. Ciobanu în anul 1984. Autoarea relevă particularităţile specifice ale acestei creaţii deosebite, aspectele stilistice, tratarea partidei pianului ş.a., accentuând în special îmbinarea trăsăturilor genuistice ale concertului propriu-zis cu rapsodia.
Cuvinte-cheie: *concert, rapsodia, polistilistică, monodie.*

The present article is a study dedicated to the Rhapsody-Concerto for piano and orchestra written by the famous Moldovan composer Gh. Ciobanu in 1984. The author formulates some specific features of this piece including the combination of the genre features of concerto and rhapsody, stylistic aspects, piano part treatment etc.
Keywords: *concerto, rhapsody, polystilistics, monody.*

Концертный жанр всегда привлекал Геннадия Чобану, обладающего богатым пианистическим опытом. Выпускник Кишиневского музыкального училища по классу фортепиано Г. Морозовой, а затем, в Москве — Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных по классу фортепиано Л. Булатовой и

В. Жубинской, Г. Чобану начинал свою профессиональную карьеру как пианист и преподаватель фортепиано. Однако первое же обращение к жанру инструментального концерта обнаружило стремление автора выйти за рамки классико-романтической традиции и ее моделей.

Рапсодия-концерт для фортепиано с оркестром стала первым опытом композиции в жанре инструментального концерта с участием фортепиано. Но к 1984 году — году его создания, — Г. Чобану уже являлся автором большой *Сонатины* для фортепиано в 3-х частях, которая была исполнена студенткой фортепианного класса автора настоящей статьи Марианной Кара в рамках международного фестиваля *Zilele muzicii noi*, а также маленькой *Сонатины* и других пьес из *Детского альбома*, рассчитанных на пополнение детского репертуара, фортепианного *Цикла из трех пьес* и т.д. Все эти сочинения стали своеобразной лабораторией в освоении крупных форм фортепианной музыки, где композитор чувствовал себя далеко не новичком. Тот факт, что определенный период жизни Г. Чобану был связан с преподаванием специального фортепиано в Средней специальной им. Е. Коки (ныне — музыкальном лицее им. Ч. Порумбеску), также не мог не повлиять на интерес композитора к созданию крупномасштабных сочинений с участием фортепиано.

Впервые *Рапсодия-концерт* была исполнена самим автором (он играл одновременно и партию рояля, и партию оркестра) как дипломная работа по композиции в классе профессора В. Загорского, заслужив высокую оценку известного российского музыковеда Г. Григорьевой, которая была приглашена в качестве председателя Государственной комиссии. Первое же концертное исполнение этого произведения состоялось с оркестром Национальной филармонии под управлением Думитру Гоя (у рояля был сам композитор). Как рассказывает Г. Чобану, «после двух репетиционных прогонов автор смонтировал запись. Из-за несовершенства исполнения духовых инструментов, в первую очередь, саксофона, запись пришлось резать на куски и монтировать. Репетиции проходили как подготовка к смотру молодых композиторов, на котором должен был быть представлен и Концерт, но это мероприятие сорвалось, и исполнение тоже»[1].

Оркестровый состав данного произведения не совсем обычен. По словам Г. Чобану, «*Рапсодия-концерт* не принадлежит ни к большому романтическому концерту, ни к камерной разновидности жанра. В наличии имеется двойной парный состав оркестра, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона и 4 исполнителя на ударных инструментах. В джазовом эпизоде самостоятельную роль начинают играть ударники». Особый акцент сделан на джазовом тембре альт-саксофона и большой группе ударных (тарелки, большой барабан, малый барабан, треугольник, ксилофон, литавры и 3 том-тома).

Особо следует обратить внимание на то, какими были стилистические ориентиры начинающего композитора, под чьим влиянием он находился в начале своей творческой карьеры. По признанию самого Г. Чобану, на первом плане были такие прототипы, как концерты С. Прокофьева и Б. Бартока. Как упоминает композитор, в период работы над данным произведением он «активно изучал также фортепианные концерты

[1] Здесь и далее ссылки на высказывания Г. Чобану приводятся на основании беседы автора статьи с композитором, которая состоялась в мае 2009 года.

Д. Шостаковича и Р. Щедрина, и какие-то идеи оказались созвучными, но стилистика Б. Бартока была намного ближе автору».

Влияние этих композиторов XX века отчетливо выявляется, например, в усилении линеарных тенденций в мелодии. И хотя от С. Прокофьева Г. Чобану наследует широкую мелодическую линию, опору на выразительные интервалы, композитор также говорит о своем стремлении уйти «от синтаксиса мелодии с аккомпанементом», который превалировал как в образцах романтической музыки, так и в фортепианных концертах других композиторов, которые автору не только приходилось в изобилии слушать в советское время, но и играть в классе специального фортепиано.

Исследователь творчества Г. Чобану Е. Мироненко находит в стилистике *Рапсодии-концерта* два ведущие тенденции — неофольклоризм и полистилистику [1, p. 30]. Одним из иностилевых проявлений становится, по ее мнению, джаз, и в этом контексте автор усматривает влияние на молодого композитора *Концерта для фортепиано с оркестром № 2* Р. Щедрина, чрезвычайно популярного в годы студенчества Г. Чобану.

В попытке идентифицировать особенности музыкального материала *Рапсодии-концерта*, обратимся к характеристике, данной самим композитором: «Материал весь диатонический, мелодия (монодия) построена на широких интервалах диатонической сферы, но семантика этих интервалов находится и в горизонтали, и в вертикали. Материал очень хорошо рассчитан, в его развитии нет чего-то случайного или интуитивного. Определёнными доминирующими интервалами являются секунда, кварта, квинта и секста, именно этот интервальный комплекс участвует в создании определенных ладовых свойств музыки *Рапсодии-концерта*».

Если же сформулировать основные приемы развития тематизма, то на первый план в *Рапсодии-концерте* выходит вариантность как доминирующий прием развертывания музыкального материала: каждое новое проведение темы выявляет ее сходство с первоначальным изложением, с одной стороны, а с другой — обнаруживает элементы развития; композитор вообще избегает точного повторения тематических образований. Эту специфику музыкального материала отмечает и И. Сухомлин-Чобану, указывая ряд примеров вариантности тематизма, в том числе, в оркестровом и фортепианном изложении побочной темы в экспозиции [2, p. 142], сильный акцент сделан также на ритмическом варьировании.

Рапсодия-концерт демонстрирует соединение классических принципов концертности с элементами нового видения жанра, в чем-то предвосхитив сочинения Г. Чобану начала нового, XXI века. Уже в ней молодой композитор смело экспериментирует с существующим жанровым архетипом, не разрушая его, но существенно трансформируя многие его типовые признаки, создавая тем самым индивидуальный жанровый концепт.

Что касается трактовки жанра инструментального концерта в данном опусе Г. Чобану, то она абсолютно индивидуальна. Название произведения явно указывает на синтез двух жанровых моделей — концерта и рапсодии. *Рапсодия* отсылает слушателя к жанрам и формам, имеющим импровизационную природу. В этом смысле обращение к народной молдавской музыке, к лэутарской традиции, к виртуозности, позволяет реализовать исполнительское мастерство в рамках индивидуальной композиторской концепции.

Рапсодийность выражается в том числе в трактовке темпа, в использовании таких темповых характеристик как *a piacere, rubato*. Еще одна черта рапсодийности связана с влиянием импровизационности — спонтанность музыкального самовыражения, предусматривающая, в том числе, свободу исполнения сольных каденций не только солистом, но и музыкантами-оркестрантами. Действительно, *Концерт* изобилует развернутыми сольными каденциями как в партии фортепиано, так и других инструментов. В этом смысле представляет интерес саксофон. Выбор этого инструмента не случаен: он соответствует авторской задумке и как символ джаза, и как символ импровизационности, и как звуковая эмблема современности. Немаловажны как технические, так и выразительные возможности саксофона, которому одинаково подвластен разноплановый тематизм.

От жанра *концерта* это сочинение наследует свои структурные закономерности, и в первую очередь, наличие трехчастности в моноциклической композиции, а также, соответствующие ей число фортепианных каденций. Однако принцип *концертирования* трактован не совсем обычно: композитор сознательно не пытается подчеркнуть приемы, выявляющие соревновательность оркестра и рояля, что подтверждается и Е. Мироненко: «несмотря на то, что оркестр и фортепиано задействованы, чтобы принять участие в соревновании на виртуозность, акцент не делается на концертном аспекте произведения» [1, с. 29].

Все вышеперечисленное позволило обозначить жанр *Рапсодии-концерта* как смешанный. Тем самым, произведение Г. Чобану отражает одну из ведущих тенденций музыки XX века в области инструментального концерта — тенденцию к жанровому синтезу, стиранию жанровых границ, к расширению «группы жанров, с которыми концерт вступает во взаимодействие» [2, с. 305].

Обращает на себя внимание индивидуальная трактовка фортепиано в рамках жанра, а именно подчеркивание композитором современного образа инструмента. «В *Рапсодии-концерте* нет тем в привычном понимании этого слова. Например, в одной руке проходит тематический материал, а в другой — аккомпанемент, различные фигурации и т.д.» — поясняет автор. Тем не менее, по признанию самого композитора, ему было довольно сложно полностью уйти от привычного взгляда на жанр, потому что в студенческие годы, будучи пианистом, студентом кафедры специального фортепиано Института им. Гнесиных в Москве, он «переиграл много концертов классико-романтического типа».

Особенности фортепианной партии Г. Чобану комментирует следующим образом: «в партии фортепиано избегаются традиционные типы мелодики, акцент делается на дроблении темы. Роль фортепиано состоит в придании звучности, тембровой окраски, в подчеркивании регистрового разнообразия. Поскольку традиционное соревнование между солистом и оркестром отсутствует, рояль как бы комментирует оркестровую звучность, но играет по-своему, свободнее. Основная идея — чтобы фортепиано не просто повторяло темы в оркестре, а чтобы в партии рояля формировался другой тип мелодии, обогащённый достижениями XX в. — Стравинского, Прокофьева, Бартока. Рапсодийность концерта опирается на преимущества фортепиано как виртуозного инструмента: так, например, в партии рояля можно обнаружить различные ритмические фигуры и сегменты». Композиторская работа с тематизмом в этом произведении заслуживает отдельного обсуждения.

Еще один вопрос, приобретающий особое значение для исполнителей-солистов — соотношение рояля и оркестра. По словам Г. Чобану, в *Рапсодии-концерте* «оркестр

является тем фоном, тем партнёром, который помогает представить во всей красе солирующий инструмент. При этом оркестровая партия достаточно мощная, она не несёт функцию аккомпанирующей, будучи достаточно симфонизированной». В более позднем сочинении композитора — *Momentul bacovian* (1998) — виртуозность усилена по сравнению с *Рапсодией-концертом*.

Анализируя партию фортепиано в исполнительском аспекте, композитор высоко оценивает ее «графичность, жесткость и перкуссивность звучаний, как в одноголосии, так и в многоголосии. Перкуссивность является ведущим приемом артикуляции, средством достижения новых звучностей, нового типа музыкальности. Исполнителю важно не только слышать ноты, но и слышать, каким приёмом их нужно извлекать, какой должна быть атака звука. Данный приём находится ближе к современности». Используемый композитором мартеллатный приём имеет, по его мнению, общие точки соприкосновения с пуантилистической техникой. Автор совместил его с цимбальными приёмами (композиторам, по его признанию, всегда хочется совмещать несовместимое).

Мы обратились к Г. Чобану с вопросом о том, как он сам определяет значение *Рапсодии-концерта* для его творческой эволюции? По собственному утверждению композитора, это произведение знаменует собой определенный, важный для него этап. «Некоторые вещи в данном произведении сейчас кажутся немного несовременными, это же можно сказать и про многие концерты молдавских композиторов». Г. Чобану вообще рассуждает о том, насколько конкурентноспособны, современны сегодня концерты, созданные молдавскими творцами. Произведения этого жанра, принадлежащие перу Шт. Няги, В. Полякова, В. Биткина, М. Копытмана — какие из них сегодня можно исполнить на мировых сценах? Г. Чобану считает, они принадлежат своему времени.

Рапсодия-концерт была связана с обращением к музыкальному языку более универсального характера. Концерт отражает желание автора продолжить поиск новых его средств, шире — стилистических особенностей, всего, что обусловлено иным кругом образов, чем те, к которым он обращался ранее. Сам автор считает эти качества произведения постмодернистскими, позволяющими «договорить начатое предшественниками», и, одновременно, они должны способствовать, по мнению Г. Чобану, преодолению локального контекста.

В заключение добавим, что пояснения композитора не случайно занимают такое важное место в нашей статье. Полагаем, что авторская трактовка жанра инструментального концерта, отражая его отношение к ведущим тенденциям современности (не порывая в то же время с традициями), очень важна для исполнителя, стремящегося обеспечить длительную концертную жизнь столь интересного произведения, каким является *Рапсодия-концерт* Г. Чобану.

Библиографические ссылки

1. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor: Creaţia compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chişinău: Cartea Moldovei, 1999.
2. СУХОМЛИН-ЧОБАНУ, И. Ранние симфонические сочинения Геннадия Чобану. **In***: Cercetări de muzicologie*. Chişinău, 1998, p. 140–170.
3. ДОЛИНСКАЯ, Е. *Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия*. Москва: Композитор, 2005.

V. Muzica de cameră

БИБЛЕЙСКИЕ КОННОТАЦИИ В СОЧИНЕНИИ *ЗАБЫТЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ* Г. ЧОБАНУ КАК ВЫРАЖЕНИЕ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ «ТРАДИЦИОННОГО НОВАТОРСТВА»

CONOTAŢIILE BIBLICE ÎN *CÂNTĂRI UITATE* DE GH. CIOBANU CA MANIFESTARE A POZIŢIEI AUTORULUI DE „INOVAŢIE TRADIŢIONALISTĂ”

BIBLICAL CONNOTATIONS IN THE *FORGOTTEN SONGS* BY GH. CIOBANU AS MANIFESTATION OF THE AUTHOR'S POSITION OF “TRADITIONAL INNOVATION”

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

В статье рассматриваются некоторые аспекты проблемы новаторства в новой и новейшей музыке, потребовавшего обновления методологической и теоретической базы для изучения музыкальных произведений. Исходя из принципа дополнительности по отношению к категориям классического музыкального анализа, автор изучает смысловые коннотации, которые рождает область заглавия сочинения «Забытые песнопения» Г. Чобану. Устанавливается коннотирующее значение Псалтири и псалма как конкретного текста и как музыкально-текстового жанра. Автор приходит к выводу, что опора на Священное Писание в современном музыкальном творчестве видится композитором скорее как акт художественной культуры, возвращающий музыке ее сакральные функции в процессе творчества, нежели как следование богословским и литургическим канонам.

Ключевые слова: *новаторство, коннотация, псалом, Псалтирь, заглавие, семантика, покаянный псалом, De profundis.*

Articolul de faţă abordează unele aspecte ale inovaţiei în muzica modernă şi contemporană, care au provocat o actualizare a cadrului metodologic şi teoretic al cercetării muzicale. Bazându-se pe principiul complementarităţii în raport cu categoriile de analiză muzicală clasică, autoarea articolului examinează conotaţiile semantice generate de titlul lucrării "Cântări uitate" de Ghenadie Ciobanu, determină valoarea conotativă a Psaltirii şi a psalmului în calitate de text şi de gen textual-muzical. Cercetătoarea ajunge la concluzia că adresarea la textele Sfintei Scripturi în contextul creaţiei componistice moderne reprezintă pentru compozitorul Ghenadie Ciobanu mai curând un act de cultură artistică, restituindu-i muzicii în procesul de creaţie funcţiile ei sacrale, decât respectarea canoanelor teologice şi liturgice.

Cuvinte-cheie: *inovare, conotaţie, psalm, Psaltirea, titlu, semantica, psalm de pocăinţă, De profundis.*

This paper addresses some aspects of innovation in modern and contemporary music, which caused an update of the methodological and theoretical framework for the study of music. Relying on the principle of complementarity in relation to the categories of classical music analysis, the author examines the semantic connotations that generate the title "Forgotten Songs" by Ghenadie Ciobanu, determines the connotation of the Psalter and Psalm as a text and as a textual-musical genre. The author comes to the conclusion that to address the texts of the Holy Scripture in modern music represents for the composer Ghenadie Ciobanu in fact an act of artistic culture, returning to music, in the process of creation, its sacred functions rather than following the theological and liturgical canons.

Keywords: *innovation, connotation, psalm, Psalter, title, semantics, penitential psalm, De profundis.*

Современная музыка, понимаемая не просто как музыка всех наших современников (со-временная нам), но как область актуальной действительности в диапазоне от умеренного новаторства до радикальной новизны, всегда оказывается продуктом нового композиторского мышления. Музыкальные опусы, которые могут быть признаны новаторскими, обычно в той или иной степени порывают с традиционными, привычными методами письма, понятийными категориями, апробированными временем структурами и т.д. В то же время, по-настоящему новаторские сочинения обнаруживают разную степень новизны содержания, новых смыслов и способов их выражения. Как показал опыт XX в., сторонники *абсолютной* новизны, опережающей свое время, имеют право именовать себя *авангардом*, так как масштаб их творческого новаторства настолько велик, что результатом экспериментаторских поисков оказываются если не новые миры, то открытия и прорывы в новые музыкальные пространства. Однако и авангардные идеи быстро становятся традицией, и на склоне XX–XXI веков композитор, пробующий себя, например, в тотальном сериализме, вряд ли может быть автоматически причислен к авангарду. *Относительный* характер новаторства определяется его зависимостью от культурного контекста (например, умеренное новаторство в одной культурной ситуации может восприниматься как недопустимый радикализм в другой), слухового опыта, этнических традиций и предпочтений и т.д. и т.п.

Еще в 1982 году Ю. Холопов, взяв за основу только один из критериев новаторства — соотношение европейского-внеевропейского, — констатировал: «…новое в европейской современной музыке, особенно второй половины <XX> века, показывает не просто дальнейшее развитие старых традиций, а выход за их пределы. Об иной европейской музыке уже трудно подчас даже говорить как о европейской; в ней скорее чувствуется преобладание внеевропейского (точнее, преимущественно азиатского — индийского, дальневосточного) ощущения» [1, с. 54]. Баланс этих двух «ощущений» положен ученым в основу предложенной типологии: «Отсюда типологические различия между той или иной направленностью новаторства в современной музыке. Мы должны разделять *традиционное* новаторство, развивающее старые принципы европейской музыки (типичный, хотя и крайний пример — творчество А. Веберна), *метатрадиционное* новаторство, выводящее за пределы принципов европейского мышления (например, неевропейское ощущение музыки во втором из «Четырех ритмических этюдов» О. Мессиана), *экстремистское* новаторство в арсенале неоавангардизма, подчас не имеющее никакого отношения к музыке и состоящее в экспериментах с публикой, в провоцировании частичного освобождения от норм поведения в обществе» [ibid.].

Предложенная типология сфер новаторства («направленности новаторства») — опирающееся на традицию и выводящее за ее пределы (метатрадиция) — по причине своей многозначности требует уточнения, которое и было внесено ученым. Русский синоним префикса мета- в данном значении — «после». Т. е. данное сложное слово, образованное с помощью греческой приставки, в данном контексте обозначает следующий, качественно новый этап эволюции, лежащий за пределами *европейской* традиции. В то же время осознать этот выход в иную сферу и произошедшую смену можно только в связи и с позиций этой самой европейской традиции. В этимологическом смысле возникает тавтология: заимствованное из латыни слово «традиция» означает

«передача», передавать можно от поколения к поколению, от одного этапа к другому некую систему сложившихся ценностей.

Автор предложенной типологии связывает две системы координат: параметр европейского–внеевропейского опирается на антиномическую пару «традиция–новаторство», причем первая пара конкретизирует вторую. Европейская *традиция* принята за точку отсчета, новаторство на ее базе точнее было бы назвать *«протрадиционным»* (приставка про- в данном случае несет смысл предлога «за» или «для», а слово в целом приобретает значение «сторонник традиции, выступающий на ее стороне», либо «замещающий традицию»); новаторство, выводящее на новый, более высокий или сложный уровень определяется как *«метатрадиционное»*. При этом оба вида новаторства антиномичны по отношению к третьему члену этой логической цепочки Ю. Холопова — *экстремистскому новаторству*, разрушающему основу — традицию. Тем самым диада перерастает в триаду, дуализм сменяется плюрализмом. Следование друг за другом сменяется отрицанием, еще одной музыкальной альтернативой, — как для традиционного, так и для метатрадиционного новаторства. Однако в философском смысле опора на традицию, выход за ее пределы либо отрицание опирается на ощущение традиции, в сравнении с которой и можно оценить достигнутый результат. Следует также уточнить, что Ю. Холопов трактует многозначное понятие «традиция» только как традицию собственно музыкальную.

На основании сказанного выше приходим к выводу, что ученый выдвинул лишь один аспект новаторства — его отношение к европейской традиции. Тем не менее, это положение имеет важное методологическое значение: исходя из понятия традиции, возможно не только установить границу между старым и новым, но и выявить мутации вплоть до разрушения и образования чего-то нового.

Интенсивное развитие музыкально-художественной практики на протяжении XX в. привело к изменению всех составляющих европейской системы музыкальной коммуникации, изменению парадигмы музыкального мышления и творчества. Новая, а затем и новейшая по духу музыка потребовала обновления методологической и теоретической базы для изучения музыкальных произведений. С одной стороны, на современном этапе исследователями-музыковедами признается недостаточность традиционных терминов и понятий в их *классической* трактовке (что неоднократно отмечается, например, авторами учебного пособия *Теория современной композиции* [2, с. 40–47]). С другой стороны, декларируемая представителями второго, послевоенного авангарда установка на новизну, открытие, ниспровержение еще недавних пророков-изобретателей (вспомним, например, «Шенберг умер» П. Булеза) и т.п. знаменуют очередную победу новых подходов к музыкальной композиции и связанную с ними выработку новых методов и инструментария музыкального исследования.

Принципиальная неоднородность (*гетерогенность*) современного музыкального пространства, уменьшение роли *континуальности* (непрерывности) в пользу *дискретности*, распад музыкально-культурных целостностей (единств) на дискретности (множества), изменение *линейного* представления о времени и движении на *нелинейное,* и т.д. и т.п., регистрируемые разными областями научного знания о мире, стали следствием технологического взрыва. В терминах философии науки, *классическая парадигма объективного* знания в начале XX в. сменяется на *неклассическую, релятивистскую,*

выдвигая принципиальную возможность *субъектного* подхода, т.е. определенного ракурса, среза, аспекта, задаваемого выбором средств, форм и способов исследования. *Постнеклассическая* парадигма, становление которой происходит в 60-х годах XX в., еще более расширяет возможности научного познания, позволяя рассматривать явления в контексте "антропологического поворота" гуманитарного знания и гуманитарных наук, приводящего к множественному взгляду на объект[1].

Осознавая риски буквального транспонирования вышесказанного на современную музыкальную материю и ее творческое и научное осмысление[2], в то же время мы можем констатировать существование глобальной тенденции, которая осознается как творцами музыкальных опусов — композиторами, так и музыковедами-исследователями. Многообразие музыкального мира и его полифоничность выдвигают перед современным музыкальным творчеством и музыкознанием методологическое требование *универсализма, нового синтеза*. Об этом — строки юбилейного интервью румынского композитора Октавиана Немеску. Характеризуя направления своего творчества, композитор прежде всего говорит об универсальной музыке, которая «выходит за рамки языка, пространственных и временных границ. Само архетипическое направление, которым я увлекся еще в раннем возрасте, наряду с другими моими коллегами, такими как Корнелиу Дан Джеорджеску и Штефан Никулеску, означает на самом деле поиск такого универсального языка. Это было бы главной целью — сломать ограничения языка эпохи и географического пространства» (перевод наш. — И. Ч.-С.) [4].

При этом методы классической музыкальной композиции и ее анализа оказываются одной из составных частей нового музыкального пространства. В постнеклассике знание о музыкальном произведении складывается не только на основании так называемых точных музыкальных дисциплин традиционной музыкальной теории — гармонии, полифонии, анализа, и т.д., а также новых разделов науки, таких, например, как тембрика, фонология, современная нотация и др., но и с учетом различных контекстов — культурной среды, сознания композитора и исследователя, и т.д. Это дает возможность множественного и, главное, вариативного прочтения музыкального произведения.

Апологеты новизны в музыке второй половины XX в. — Булез, Штокхаузен, Кейдж, как и представители так называемого первого авангарда начала XX в. — начали с изобретений в области музыкального языка и речи. Выделение (автономизация) отдельных параметров музыкальной ткани (звукового, ритмического, тембрового, динамического, фактурного) и композиционная работа с каждым из них, как известно, изменила сущность композиционного процесса, породив параметрный метод композиции и формы. Внимание музыковедов направляется на выявление и описание процессов развития этих компонентов, определение принципов композиции, понимаемой как

---

[1] Подробнее о различных парадигмах науки см., например, труд известного российского философа науки академика В.С. Степина [3].

[2] Изученные на сегодняшний день тенденции в музыке второй половины XX в. в принципе не противоречат выводам других гуманитарных наук. Так, например, явление *постсериализма* в музыкальной композиции, становление и исследование которого с конца 60-х годов XX в. связывается с именем Пьера Булеза, по своим параметрам может быть признано *постнеклассикой*, в сравнении с *неклассикой серийной техники* 10–20 гг. XX в., хотя в музыкознании утвердились другие термины.

результат взаимодействия таких процессов, индивидуально протекающих на уровне различных параметров музыкальной ткани.

Однако конец века и начало следующего несет с собой изменение ракурса исследования: «от синтаксиса к семантике, от технологического описания к культурно-социологической интерпретации» [5, с. 6]. Проблематика изучения современного музыкального произведения не исчерпывается категориями классического музыкального анализа, ощущается потребность ввести другой контекст, который переносит исследование в плоскость проблемы смысла и значения (семантики) тех или иных средств.

Отталкиваясь от положения, высказанного А.А. Потебней: «Понимание есть повторение процесса творчества в измененном порядке» [6, с. 151], мы попытаемся интерпретировать некоторые элементы музыкального текста в сочинении Г. Чобану *Забытые песнопения: Музыкальное приношение Дософтею* (в оригинале *Cântări uitate: Închinare muzicală lui Dosoftei)*. Трактуя интерпретацию в научно-музыковедческом (а не философском, практически-исполнительском и т.д.) значении этого понятия как «осмысление» или «осмысливание», толкование гипотетических смыслов, в данной работе мы поставили перед собой задачу реконструировать некоторые авторские смыслы. Мы не ограничились анализом различных сторон музыкального целого, обсуждаемых в предыдущих статьях, посвященных этому опусу [7, 8]. Распространяя понятие «открытый текст», выдвинутое У. Эко, на музыкальное произведение, которое, как известно, обладает всеми качествами текста особого рода, мы трактовали сочинение Г. Чобану как музыкальный текст, открытый для множественных и разнообразных смысловых прочтений. Поскольку объектом анализа стали не собственно музыкальные средства, определяющие музыкальную композицию и рассмотренные ранее, а текстовые и тексто-музыкальные элементы, носящие по отношению к первым дополнительный характер, было введено понятие к*оннотации*[3].

Проблема смысловых коннотаций в музыке пока остается теоретически неразработанной. Привлечение этого понятия из других гуманитарных дисциплин актуализируется известной объективной потребностью расширить аналитический аппарат современного музыкознания, столкнувшегося с недостаточностью инструментария для анализа новейших произведений конца XX – начала XXI века, испытавшего ощущение того, что привычные основные принципы, формировавшие методологический базис традиционного музыкознания, не «работают» в новых условиях. С одной стороны, характеристика средств музыкальной выразительности как форма объективизации музыкального текста в классическом музыкознании оказывается «метауровнем» для современного композиционного процесса, осваивающего «нанотехнологии» в музыке. С другой, методы анализа новейшей музыки, вскрывающие новые слои музыкального произведения, инспирируют экстраполяцию нового знания на уже привычные, традиционалистские опусы.

[3] *Коннотация* (ср.-век. лат. connotatio — от лат. con — вместе и noto — отмечаю, обозначаю), в языкознании дополнительное, сопутствующее значение языковой единицы или категории. Включает семантические и стилистические аспекты, связанные с основным значением [9, с. 563].

Актуальная для современной науки в целом проблема дополнительности — комплементарности[4] поднимается в музыкознании 80 гг. XX в. в связи с потребностями анализа современной музыки. Один из оттенков дополнительности — интонационно-стилистической комплементарности как одного из принципов образно-тематического развития в музыке 1960–1970-х годов, действующей как в последовательности, так и в одновременности — выделила Г. Григорьева в своем исследовании *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века* [10, с. 21].

Исследователь С. Лаврова в своей кандидатской диссертации распространяет действие принципа комплементарности на область композиторского мышления, что наблюдается, по ее мнению, «на всех уровнях музыкальной композиции: как на уровне драматургического соотношения различных стилевых пластов, так и на уровне отдельных музыкальных параметров, таких как тембр, ритм, фактура, принципы звуковысотной организации» [11, с. 5]. Комплементарность в современной музыке, которая, согласно автору диссертации, «подразумевает особый тип композиторского мышления, наиболее ярко проявившийся в последней трети XX века и объединивший различные стилевые, жанровые, языковые элементы под знаком оригинальной композиционно-драматургической идеи в некое органичное единство», проявляет себя первоначально посредством цитирования, которое и изучается С. Лавровой [ibid.].

Емкое, и в то же время нечеткое понятие коннотации, обладающее множеством определений в различных научных дисциплинах — лингвистике, психолингвистике, семиотике и т.д., в данной статье трактуется как любая вспомогательная, дополнительная, факультативная информация, связанная с музыкальным произведением. Согласно современным научным представлениям, составными компонентами коннотации оказываются 4 группы значений: *стилистическое (жанрово-стилистическое), психологическое* (эмоционально-экспрессивная или эмоционально-оценочная окраска по типу «положительно-отрицательно-нейтрально», семантическая ассоциация), *идиомное* (в том числе идиолектная составляющая — личные смыслы и переживания композитора), *национально-культурное*. Кроме того, дополнительным значением может обладать любой элемент музыкального языка (например, звуковысотная система, ритмическая организация и т.д.), а также синтаксис, фактура, архитектоника, форма, если они рассматриваются в контексте творческого замысла, авторской концепции, символического (психоаналитического) проявления, психологической, герменевтической, социально-культурной (референциальной) функции (кода) текста по Р. Барту[5].

Расшифровка или прочтение коннотативных смыслов всегда содержит элемент *субъективности*, она опирается на определенный культурно-художественный и профессиональный опыт исследователя (или слушателя). И мы должны принять это за первое допущение анализа. Вторым допущением становится принятое в современном музыкознании разграничение понятий *нотного текста* и *музыкального текста*. Нотный

[4] Принцип или концепция дополнительности (complementarity), как известно, был сформулирован Н. Бором для характеристики явлений квантовой механики на заре формирования этой физической теории. В свое время она приобрела методологический характер, обеспечив связь классических и новых, квантовых понятий, как на физическом, так и на философском уровне. Согласно идее Бора, явления, которые с позиций классической теории кажутся взаимоисключающими, требуют "дополнительного способа описания", благодаря которому эти явления обнаруживают различные аспекты единого комплекса знаний об объекте.

[5] Подробнее о кодах текста см.: [12, с. 44–45].

текст как относительно жесткая форма графической фиксации музыкального произведения реализован по законам грамматики музыкального языка с учетом фонетики и закрепляет структуру произведения. Музыкальный текст, который включает в себя нотный текст, но не сводится к нему, имеет отношение к смысловой (семантической) организации произведения, т.е. к тому, что заложено композитором, озвучивается (материализуется в звуках) исполнителем и воспринимается (считывается) слушателем[6].

Множественность значений и смыслов, присущих конкретному произведению, «фокусируется» в определенной семантической зоне, благодаря заглавию и подзаголовку произведения. В принципе, область заглавия произведения — это важная часть замысла, над которой композитор тщательно работает. Оно не относится к числу средств музыкальной выразительности, и, как правило, не подвергалось специальному рассмотрению в системе классического анализа произведения. Однако вербальные элементы — заглавие, уточняющий его подзаголовок, разного рода посвящения могут много сказать не только о внешних побудительных импульсах к созданию произведения, но и о его концепции, особенно в современной музыке. Именно с анализа титульной части произведения — так называемого «заголовочного комплекса» — должна начинаться его смысловая интерпретация. Название произведения — это выражение его основной идеи («ключ») и в тоже время — первая, авторская, интерпретация («авторское слово»), это ключ не только к тексту, но и одновременно — подтексту.

В сочинении *Забытые песнопения (Музыкальное приношение Дософтею)* имеется не только заглавие, но и подзаголовок. Е. Мироненко связывает заглавие сочинения Г. Чобану с принципом его ритмоинтонационного развития: «Автор словно решил действительно вспомнить их (песнопения — И.Ч.-С.) в нашем присутствии, этот процесс вспоминания, «ворошения памяти» отразился в постепенном становлении монодии, ее обрастании новыми интонационными подробностями» [13, с. 108]. Логика исследователя вполне понятна: своим сочинением Г. Чобану заставляет слушателя вспомнить то, что забыто. Этим объясняется необходимость расширения области названия путем введения подзаголовка. Однако следует заметить, что для Е. Мироненко наиболее существенным моментом подзаголовка становится слово «приношение», которое исследователь трактует лишь как жанровое определение [ibid.].

Проанализируем последовательно область названия в сочинении Г. Чобану, пользуясь методами текстового анализа, т.е. рассматривая ее *денотативное* (прямое, логическое) *и коннотативное* (факультативное, скрытое) значение[7].

Прямое, *номинативное*, или предметно-логическое значение слова «*песнопения*» отличается довольно узким полем и относится либо к церковно-богослужебной (*религиозная песнь*), либо к поэтической (*поэтическое произведение*, как правило, торжественного стиля) сферам. *Сигнификативное* значение слова в первом случае (т.е. религиозная песнь как понятие) охватывает ряд религиозных музыкальных произведений,

[6] Сложные отношения между текстом и произведением, обсуждаемые постструктуралистами, в данной статье оставлены за скобками как требующие дополнительной аргументации, что непомерно расширило бы объемы статьи.

[7] Русский вариант названия сочинения, представляющий собой буквальный перевод с оригинального румынского названия, принадлежит самому автору, в совершенстве владеющему русским языком. На некоторые дополнительные возможности интерпретации текста, порождаемые в отдельных случаях билингвизмом, будет указано особо.

классифицируемых по различным критериям: служебному, календарному, жанровому и т.д. Всех их объединяет связь с религиозным культом и тексто-музыкальная природа. Значение понятия, образующееся во втором случае — образец высокой поэзии, — также не противоречит сущности музыкального явления — произведения на рифмованный библейский текст.

В *Забытых песнопениях* Г. Чобану название сочинения (песнопения) и его род (церковная, духовная музыка) подтверждаются уже в начале партитуры, представляющей собой мелодию солирующего кларнета на фоне (точнее, — внутри) квинтовой педали секстовых флажолетов виолончелей с контрабасами на ***p*** (ремарка *dolce*). Такая фактурная форма может быть семантически интерпретирована как образ монодического песнопения с двойным исоном, характерным для византийской церковной музыки. Хотя произведение написано в тактовой системе музыкальной ритмики, композитор использовал разнообразные средства, способствующие преодолению регулярной метрической акцентности и симметрии (за исключением изоритмического раздела *Allegro moderato*). Метроритмической свободе способствуют «повисающие» междутактовые синкопы — окончания на слабой доле, «застревание» на крупных длительностях — последних звуках внутренних каденций, акценты «поперек» тактовой пульсации, темповая ремарка *rubato.* Такая темпоральная основа музыки в сочетании с постоянным мотивным варьированием воспроизводит, хотя и в инструментальной форме, строчный принцип тексто-музыкальной организации, в которой несимметричный музыкальный ритм отражает синтаксис канонического богослужебного текста, а музыкальная форма полностью зависит от его структуры.

Пение солирующего инструмента, передающего структурные закономерности вокального интонирования, как и последующее соло баритона, звучащее на фоне продолжающегося развития мелодии кларнета, становится выражением личной молитвы. Состояние погруженности, сосредоточенности прошения и покаяния создается также благодаря формульному интонационному строению мелодии, явно ориентированной на модально-гласовую модель. Диатоническая модальность, гетерофония, формы которой гибко изменяются на протяжении сочинения, также входят в комплекс средств богослужебного пения. Установленные черты произведения *Забытые песнопения*, которые интерпретируются как ключ к его семантической сфере, обнаруживают обобщающее значение заголовка для музыкального текста.

Понятие религиозной песни уточняется при выявлении библейского источника песнопения, послужившего поэтической основой для музыкального сочинения Г. Чобану — одного из *псалмов* Псалтири (псалом 101 *Молитва страждущего, когда он унывает и изливает пред Господом печаль свою*. «Господи! услышь молитву мою, и вопль мой да придет к Тебе»). Тем самым, псалом как один из жанров религиозных песнопений оказывается конкретизирующим понятием. Для этого авторского произведения псалом становится важным тексто- и смыслообразующим компонентом.

Как известно, *термин* «псалмы» применяется для обозначения религиозных песнопений, составляющих Псалтирь — одну из книг Ветхого Завета. Для произведения Чобану важным сущностным моментом является также аутентичная форма исполнения псалмов под аккомпанемент струнного щипкового инструмента — псалтири (псалтериона или псалтериума, лиры). Как указывается в словарях, *этимология* слова “псалом”

происходит от греческого глагола ψάλλω — “щипать, (бряцать по струнам), играть (на струнном инструменте), воспевать”. Тем самым, греческое существительное «псалмос» означает одновременно «щипание, звук псалтериона (лиры)» и собственно «псалом». Следовательно, этот заимствованный греческий термин сохраняет в своем значении указание на вокально-инструментальный генезис. Исполнение псалмов — этого жанра священной поэзии — с музыкальным сопровождением представляет собой древнейшую библейскую традицию.

Тем самым, семантика современного термина и его этимология соответствуют друг другу, определяя исходный смысловой круг, очерчиваемый словом существительным в заглавии произведения Г. Чобану: псалом как одна из типологических разновидностей священного песно-пения в сопровождении музыкального (струнного) инструмента. В авторском тексте заглавия слово «песнопение» становится обобщением-синонимом псалма и выступает знаком исполнительского состава произведения. Последний включает как голос (мужской — баритон), так и ансамбль солистов-инструменталистов (флейта, кларнет, фагот, валторна, 2 альта, виолончель и контрабас), среди которых струнные инструменты имеют большой вес. Кроме того, песнопение-псалом может рассматриваться как исходный жанровый образ произведения. В то же время следует заметить, что текст *Забытых песнопений* не ограничивается семантическими фигурами пения *solo* с сопровождением, здесь присутствуют и игровые ритмоформулы (изоритмический раздел *Allegro moderato*).

Однако семантика псалма превышает пределы его этимологии. Этот термин связан тесными семантическими отношениями, одной стороны, с книгой Псалтирь и Библией в качестве холонимов (как их составная структурная единица), а с другой — наоборот, как мероним по отношению к стихам, поэзии, которые оказываются в данном случае внутренней сущностью псалмов. Поэтому понятия богослужебных песнопений, священных гимнов, духовных песней, религиозной поэзии, библейского стиха оказываются *синонимами* псалмов[8].

Нередко псалом именуется «песнь Давида», и здесь проявляется еще один семантический аспект заглавия, актуализированный в сочинении Г. Чобану. Оно содержит двойную персонификацию: вначале в ассоциативной форме, а затем в номинативной. Первая фигура — царь Давид, Давид псалмопевец, которому также приписывается авторство большинства псалмов, один из которых и стал поэтической первоосновой музыкального произведения. Значение этого праведного царя-музыканта и поэта-пророка для сочинения *Забытые песнопения* — коннотативное, связанное с жанром, составившим его музыкально-поэтическую основу — псалмом. На наш взгляд, в данном контексте уместным будет и упоминание двух атрибутов Давида, традиционных для иконографических сюжетов с его участием — музыкального инструмента (уже упоминавшейся лиры, псалтериона, кифары или арфы) и раскрытой книги (свитка). Оба они также имеют коннотативное значение для рассматриваемого сочинения как отсылки к вокально-инструментальному исполнению псалмов и самой книге Псалтирь.

[8] В то же время следует различать понятия псалмов и *библейских песен*. Псалом — это поэтическое творение Псалтири, а библейская песнь (лат. кантик) — поэтические тексты богослужебного значения из других книг: Ветхого Завета, Евангелия, апокрифов.

Вторая фигура — молдавский митрополит-просветитель Дософтей, известный своими трудами и переводами (в том числе и поэтическими) церковной литературы, субъект преклонения (румынское слово *închinare* дословно *переводится как «преклонение, моление, поклонение, поклон»).* В этом ряду ключевых для семантического поля произведения фигур имя автора приобретает дополнительный смысл. Одна из граней образа Давида-псалмиста — это олицетворение мотива воспевания хвалы Господу и Его славы. В греческих и европейских книжных миниатюрах музицирующий Давид в такой ипостаси обычно окружен руководителями хоров со свитками или книгами в руках, записывающими его псалмы. В заглавии произведения высший молдавский иерарх XVII в. и современный композитор, образно говоря, застыли в так называемом «жесте адорации» — воздаяния почестей, почитания, выражения уважения и возвеличивания псалмиста, который прославляет «Бога во святых» (Пс. 150:1) бесчисленным множеством голосов, поющих псалмы.

Композитора привлекла *Псалтирь в стихах* (1673) митрополита Дософтея, органично вписавшаяся в традицию рифмованных Псалтирей на национальных языках XVI – второй половины XVII в., среди авторов которых, например, Клеман Маро и Теодор де Без, Ян Кохановский, позже — Симеон Полоцкий и многие другие церковные и светские литераторы.

Музыкальные переложения поэтических парафраз Псалтири не заставили себя ждать: рифмованные псалмы Клемана Маро и Теодора де Без, певшиеся вначале на мелодии популярных народных песен, вскоре были переложены на музыку Клодом Гудимелем. Миколай Гомулка, автор издания *Мелодии польского псалтыря,* положил на музыку псалмы в польском поэтическом переводе Яна Кохановского, пользовавшиеся популярностью не только у католиков, но и в православной среде. *Псалтирь рифмованная* Симеона Полоцкого (1680) вскоре обрела музыкальное звучание усилиями государева певчего дьяка Василия Титова. Тем самым, в эпоху позднего Возрождения и Барокко традиция богослужебного использования псалмов Псалтири как *канонического библейского текста* обогащается новой формой и, соответственно — новой социальной сферой их бытования — в качестве *художественных парафраз*, т.е. стихотворных и музыкально-поэтических переложений на различных национальных языках, испытывая фольклорные влияния. Если первая традиция использования сакральных псалмовых текстов на языках богослужения[9] — латыни, греческом, церковнославянском — пережила века и оказалась востребованной в современную эпоху, в том числе и в авторском (композиторском) творчестве, то вторая — сочинения парафраз псалма в стиле высоких поэтических жанров, в соответствующем музыкальном оформлении — явно уступила первой. В этом аспекте сочинение Г. Чобану выделяется своей оригинальностью среди множества современных духовных опусов на канонические тексты, и в то же время — среди сочинений сакральной тематики на неканонические источники.

[9] Канонизированные тексты Ветхозаветной книги Псалтирь широко используются в христианском богослужении, входя в качестве неизменяемой части в состав всех служб, в том числе — Всенощной и Литургии.

В *Забытых песнопениях* псалом, хотя и не прописан в заглавии и подзаглавии, становится важным смыслообразующим[10] элементом, для понимания роли которого необходимо углубиться в *типологию псалмов*. Принятая в исагогике как разделе библеистики жанрово-тематическая классификация их определяет псалом 101 *Молитва страждущего, когда он унывает и изливает пред Господом печаль свою*, строки из которого в поэтическом переводе Дософтея положены на музыку композитором, в группу псалмов, где говорится о покаянии в плену и освобождении из плена вавилонского (тема священной истории). По жанру это молитва-плач, однако библеисты расходятся в определении ее характера — коллективного или индивидуального. Одни экзегеты считают его молитвой всего плененного народа, другие — индивидуальным молитвенным «воплем души» псалмопевца, выразившим страдания целого народа. Эта дилемма не актуальна для композитора, музыкальное решение которого передает субъективные религиозные чувства. В данном случае композитор следует за творением молдавского митрополита, предназначенным не для церковного употребления — молитвы в храме, а для личного духовного обихода. Так проявляется еще один смысл псалма в трактовке Дософтея и его музыкального воплощения в сочинении Г. Чобану — как одной из культурно-нравственных ценностей христианина, которой придается исключительно высокое значение, значение духовной святыни.

Избранный композитором псалом входит в группу (и последование) так называемых «семи покаянных псалмов» (6, 31, 37, 50, 101, 129 и 142), выражающих сокрушение о грехах, что, как известно, составляет основной смысл Великого поста. Тем самым, *Забытые песнопения* Г. Чобану пополняют музыкальный репертуар эмоционально-содержательной сферы покаяния, который включает сочинения на латыни или церковнославянском, среди которых наиболее известными являются *Покаянные псалмы* О. Лассо, *Покаянный канон* Арво Пярта, хоровой цикл *Стихи покаянные*. А. Шнитке, *Psalmus poenitentialis* В. Тарнопольского (Концерт для хора, солирующей скрипки, органа и ударных на текст псалма 31). Хотя покаянные молитвы имеют сложившуюся традицию музыкального воплощения, однако о типовой музыкальной модели по отношению к данным песнопениям говорить не приходится. Стилевое решение современных музыкальных произведений на эту тему также отличается весьма широким спектром: от неоканонической перспективы до *Nova musica sacra*. Различаются упомянутые произведения, прежде всего, выбором литературной основы.

Г. Чобану выбрал духовную поэзию большой личной силы. Нам уже приходилось анализировать особенности синтеза музыки и библейского поэтического слова в этом сочинении *Забытые песнопения*, отмечая тонкости музыкального воплощения стиха [7]. Поэтическая составляющая у Чобану не заслоняется богослужебной, сакральной. Композитора, несомненно, привлекла повышенная экспрессивность и напряженность библейских образов, выразительные метафоры текста, его символы — страдания, одиночества, забвения, унижения. Текст 101 псалма — это взывание к Богу человека, который опускается в самую бездну боли и отчаяния, ощущаемых буквально физически, благодаря красочным метафорам, к которым прибегает древний поэт для передачи своего

[10] О конструктивной роли псалма в сочинении Г. Чобану, его рифмованном переводе Дософтеем, проблеме соотношения рифмованного библейского текста и музыки см. статью: [7].

состояния. Смысловая параллель к тексту этого псалма, особенно в той части, которая привлекла внимание Г. Чобану — покаянный псалом 129 (130) *De profundis — Из глубины воззвах к Тебе, Господи!* Такая коннотация к *Забытым песнопениям* Г. Чобану отсылает к другому сочинению композитора — Кантате-памятнику *De profundis… Мое поколение* на стихотворение А. Ахматовой, которое становится транспозицией библейского псалма в экзистенциальную плоскость.

Сам композитор называет мотивом *De profundis* в *Забытых песнопениях* мелодию нижних (и низких) голосов в изоритмическом инструментальном разделе *Allegro moderato*. Эта мелодическая линия, в целом нисходящего профиля, звучащая в октавном удвоении на ***f*,** контрапунктирующая игре двух пластов, в которые организованы верхние (вышележащие) голоса, содержит ограниченное количество попевок, повторяющихся с каким-то неистовым упорством в диапазоне кварты *Fis-h*. Хотя начинается она каждый раз восходящей интонацией императивного характера, продолжается и завершается нисхождением, которое по смыслу приближается к риторической фигуре *катабасис,* так как понимал его А. Кирхер: «выражая аффекты рабства, унижения, подавленности» [14].

По своему музыкальному жанру *De profundis* — это один из знаменитых католических *трактов*, исполняемых в составе мессы в дня покаяния (согласно Уставу — в воскресенье на третью неделю перед Великим Постом[11]). В то же время он воплощает один из двух возможных принципов образования тексто-музыкальной формы псалма: сквозное, непрерывное «нанизывание» стихов псалма (версов) *in directum*, в отличие от «прослаивания» стихов рефренами в респонсорных и антифонных формах. Несмотря на то, что эти стилевые характеристики псалмов, как и другие собственно музыкальные их особенности (модальность, интонационная формульность, мелизматический тип соотношения текста и музыки и т.п.) в той или иной степени задействованы композитором в сочинении Г. Чобану, детальное обсуждение этих моментов не входит в наши задачи.

Однако тракт как один из древнейших распевов мессы может служить возможной интерпретацией словосочетания «забытые песнопения» в заглавии обсуждаемого опуса. Тем самым титульная синтагма коннотирует понятие древности, архаики в их связи с религиозным культом, и может быть трактована как знак синкретического единства древнего пения с ритуалом, имеющим духовную ценность. Таким образом, название сочинения маркирует одну из ведущих тем композиторского творчества Г. Чобану — древние, прародительские ритуалы, символы, архетипы, интерес к которым отражает симфония *Под солнцем и звездами,* моноопера с балетом *Атех, или Откровения хазарской принцессы,* инструментальная пьеса *Печальные символы,* цикл *Девятая луна* и многие другие сочинения композитора. В случае *Забытых песнопений* такие коннотации оказываются логически связанными с поэтической первоосновой музыкального произведения — библейскими парафразами Дософтея, которые испытали сильное влияние фольклора и оказались граничащими со сферой народной религиозности.

Рассматривая образность как компонент коннотации наравне и в связи с эмоциональностью и экспрессией, мы придерживаемся мнения большинства ученых,

[11] *De profundis* — это также начало покаянного псалма, который читается как отходная молитва над умирающим (Пс. 130. 1–2: «De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam»: «Из глубин я воззвал к тебе, Господи! Господи, услышь голос мой»).

считающих, что образность прежде всего связана с экспрессией (выразительностью). Словосочетание «забытые песнопения», вынесенное в заглавие произведения, выражает не только образ богослужебного пения, более древнего, чем христианство, но и его семантическую сферу, олицетворяемую псалмом — сдержанную, достойную, духовную. Помимо образной выразительности, прилагательное «забытый» несет эмоциональную окраску: синонимический ряд фразеологизмов включает и «утраченный, вычеркнутый (стершийся) из памяти», и «преданный забвению», и «выкинутый из головы», «вырванный из сердца», и даже «вычеркнутый из жизни»! Следовательно, название сочинения — из разряда эмоциональных, образно-ассоциативных, художественно-образных, стилевых определений. Поэтому композитору понадобился подзаголовок, вносящий дополнительный конкретизирующий номинативный смысл — что (или кто) забыт? Тем самым, игру с текстами Г. Чобану заложил в двухуровневое название произведения, отражающее объективную необходимость дополнить обобщенный заголовок уточняющим подзаголовком и в тоже время предоставляющее расширенные художественные и семантические возможности.

Забытое и заслуживающее воспоминания раскрывается в подзаголовке — это фигура митрополита Дософтея (Досифея), личность которого композитор считает настолько важной по ценностной шкале, что приносит ему свой музыкальный дар. Благодаря персонификации в подзаголовке очерчивается центр смыслового притяжения произведения и придается эмоционально-смысловая окраска, требуемая композитору. Несомненно, Г. Чобану привлекла многогранность личности этого церковного деятеля-просветителя. Но в данном случае проявляется также национально-культурный аспект коннотации, так как художественное наследие этого выдающегося представителя православной культуры Молдовы второй половины XVII в. становится эмоционально и эстетически значимым резонатором.

Еще один составной элемент подзаголовка — приношение (о дословном переводе слова см. выше) — порождает целый спектр музыкальных проблем. В переносном значении это слово переводится как «посвящение; провозглашение тоста», ему соответствует ряд синонимов на различных языках: dedication, consecration (англ.); дань, дар, приношение, ofranda (рум.), offer (англ.), Opfer (нем.), чествование, воздаяние почести, in honorem, оммаж (фр. hommage), трибьют (англ. tribute), in memoriam, и т.д., отличающихся широким семантическим полем, в зависимости от контекста (религиозного, культурного, национального, художественного). В искусстве большинство этих слов относятся к определенной области, обозначая произведения, созданные в честь известного мастера и как дань уважения его творчеству. Хотя в музыке традиция преклонения, имеющая несомненно ритуальные корни[12], в том числе — преклонения перед авторитетами, в особенности ушедшими, насчитывает несколько веков, именно постмодернистская эпоха возродила большое количество форм взаимодействия художественных произведений, добавив к уже известным кавер-версии (cover version), пастиш, ремиксы, римейки и т.д.

С одной стороны, *Забытые песнопения* Г. Чобану относятся к роду мемориальной музыки XX в., весьма многообразной в своих проявлениях, о чем свидетельствует наличие

[12] Сакральный смысл приношения как священной подати-жертвы раскрывался, как правило, в ходе ритуала.

посвящения. *Интертекстуальные* связи, возникающие в результате образно-стилевого соприкосновения своего и чужого, манифестируются, как известно, в различных формах — полистилистики, аллюзии, адаптации, коллажа, цитаты, цитирования, стилизации, центона, палимпсеста, пародии и т.п., требующих отдельного изучения. С другой — музыкально-поэтические ряды в сочинении Чобану тяготеют к *интермедиальности*, которая возникает на пересечении текстов св. Писания — нерифмованной религиозной поэзии Псалтири — рифмованной религиозной поэзии парафраз Дософтея — религиозной поэзии Псалтири в музыке — авторского музыкального творчества. С третьей — фигура митрополита Дософтея в пространстве старомолдавской культуры (национальный и культурный аспекты) и восточноевропейского барокко, в частности творчества И.С. Баха, с его опытом музыкального преломления библейской поэзии в духовных кантатах (локализованный во времени жанрово-стилевой аспект) — переносят проблему художественного на уровень сопряжения *интермедиальных культурных кодов,* нередко взаимодействующих в семантической плоскости. Однако исследование этих и других качеств рассматриваемого произведения — задача будущих исследований. Здесь же ограничимся замечанием, что ни один из упомянутых кодов не используется композитором в их аутентичной форме, оказавшись встроенным в новое авторское пространство.

Изучение коннотативных аспектов сочинения Г. Чобану *Забытые песнопения (Музыкальное приношение Дософтею),* в дополнение к выполненным ранее анализам различных сторон музыкального целого, позволило обнаружить некоторые творческие тенденции, которые можно трактовать как выражение авторской позиции в области музыкального творчества. Рассматриваемое сочинение демонстрирует *преемственность музыкальной* и шире — *культурной традиции*, которая занимает важное место в его художественном опыте. Путь преемственности традиции, в версии Г. Чобану, опирается на возвращение культурной памяти как наследия, которое питает собственное творчество. При этом для Чобану характерно спиралеобразное мышление: возвращение к истокам и их творческая реактуализация в поисках трансцендирующих смыслов. На этом пути признаки *радикальных инноваций* — с одной стороны, и *демонстративного (декларативного) традиционализма* — с другой не характерны для творческого самосознания композитора. Понимая под радикальным новаторством авангард (европейский, русский или американский — в данном случае не имеет значения), а под современным традиционализмом — не столько «чистые» стили классицизма, романтизма либо их нео-проекции в XX в., сколько особенно актуальную для постсоветского пространства художественную идеологию и метод социалистического реализма, мы должны признать, что эти неклассические проявления музыкальной культуры преодолены композитором. На фоне преобладающего в музыкальной культуре Республики Молдова консервативного[13] (если не сказать реакционного) традиционализма, стремление Г. Чобану расширить культурный опыт, опираясь на традиции, развивая их в новых, соответствующих времени формах, нередко воспринимается как инновационный авангардизм. Однако творческий метод композитора следует определить как

[13] Мы понимаем консерватизм как одну из структур сознания, проявляющуюся в стремлении сохранять устоявшийся порядок против любого новшества.

синтетизирующий, поликультурный, поли- или метаязыковый, типичный для современного постнеклассического этапа науки и культуры. Чобану в равной степени интересуют индоевропейская архаика и культурные хазарские мифы в интерпретации М. Павича, древняя китайская поэзия и японские символы, музыкально-христианский опыт Молдовы и Византии, он вновь и вновь реактуализирует музыкальное наследии и художественный опыт Дж. Энеску в работе с румынским фольклором, творчески преломляет различные современные техники музыкальной композиции.

Отвергая социально-исторические мифы недавнего прошлого, Г. Чобану в сочинении *Забытые песнопения (Музыкальное приношение Дософтею)* воскрешает архетип взаимодействия религии и искусства, понимаемого как творческое «богословствование» посредством искусства. В то же время надо признать, что подобная трактовка архетипа смещает акцент с религиозной проблематики на нравственно-этическую (либо этико-философскую). Анализ некоторых сторон сочинения *Забытые песнопения* Г. Чобану подводит нас к выводу, что возвращение Священного Писания в современное композиторское творчество видится композитором скорее в качестве объекта художественной культуры, нежели в следовании музыки церковному преданию. Представляется, что на формирование такой позиции композитора, отличающегося широкими культурно-художественными интересами и кругозором, оказало влияние восприятие библейских образов сквозь призму музыкально-художественных произведений. Такой подход мог бы стать одним из путей восстановления преемственности, культурной памяти, выражая то следование традиции в современности, которое осуществляет Г. Чобану в своем творчестве и которое мы обозначили как одно из проявлений «традиционного новаторства».

Библиографические ссылки

1. ХОЛОПОВ, Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. **В**: *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке* [online]. Москва: Сов. композитор, 1982 [цит. 15 ноября 2012], с. 52–104. Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/izm/index.html>.
2. *Теория современной композиции:* учебное пособие. Москва: Музыка, 2005. ISBN 5-7140-0309-8.
3. СТЕПИН, В.С. *Философская антропология и философия науки*. Москва: Высшая школа, 1992. ISBN 5-06-003010-5.
4. CHISELEV, A. Octavian Nemescu la 70 de ani. **In** : *Radio România Muzical* [online]. [citat 20.11.2012]. Disponibil: <http://www.romania-muzical.ro/articole/art.shtml?c=15&g=2&arh =1&y=2010&a=68054>.
5. ЛОБАНОВА, М. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва: Сов. Композитор, 1990. ISBN 5-85285-031-4.
6. ПОТЕБНЯ, А.А. *Из записок по теории словесности*. Харьков, 1905.
7. CIOBANU-SUHOMLIN, I. Textul biblic şi interpretarea lui în “Cântări uitate (Închinarea muzicală lui Dosoftei)” de Gh.Ciobanu. **In**: *Învăţământul artistic – dimensiuni culturale:* conf. de totalizare a activităţii şt.-didactice a pedagogilor şi doctoranzilor AMTAP (anul 2005), ed. a 5-a. Chişinău, 2006, p. 160–165.
8. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. *Забытые песнопения (Музыкальное приношение Дософтею)* Геннадия Чобану: композиционное решение. **В**: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ŞI ARTE PLASTICE. *Anuar ştiinţific: Muzică, Teatru, Arte plastice,* 2012. Chişinău, 2012, nr.3 (16), p. 76–85.
9. Коннотация. **В**: *Большой Энциклопедический словарь.* Москва: Большая Российская Энциклопедия; СПб: Норинт, 1999.
10. ГРИГОРЬЕВА, Г.В. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века*: *50–80-е годы*. Москва: Сов. Композитор, 1989.

11. ЛАВРОВА, С.В. *Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века* : автореф. дис.... канд. искусствоведения: 17.00.02.Санкт-Петербург, 2005.
12. БАРТ, Р. *S/Z.* Под ред. Г.К. Косикова. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. ISBN 5-8360-0211-8.
13. МИРОНЕНКО, Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы. **В**: *Традиционное и новое в* музыке *XX века.* Кишинев, 1997, с. 104–111.
14. НАСОНОВ, Р.А. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: К истории «готовых слов». **В**: *Музыкальная наука на постсоветском пространстве*: междунар. интернет конф. [online]. РАМ им. Гнесиных. 2010 [цит. 15 ноября 2012]. Режим доступа: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Nasonov.pdf>.

НОЧНОЙ САД Ю. ГОГУ В КОНТЕКСТЕ КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕХНИКИ ПОСТАВАНГАРДА

GRĂDINA NOCTURNĂ DE IU. GOGU ÎN CONTEXTUL TEHNICII COMPONISTICE POST-AVANGARDISTE

NIGHT GARDEN BY IU. GOGU IN THE CONTEXT OF POST-AVANT-GARDE COMPOSITION TECHNIQUE

АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА,
докторант,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье впервые анализируется Квартет для флейты, кларнета, виолончели и вибрафона «Ночной сад» (1996) Ю. Гогу, созданный композитором под впечатлением от прочтения одноименного стихотворения Н. Заболоцкого. Автор выявляет и анализирует поставангардные техники композиции XX века — сонористику и алеаторику, а также дает методические и исполнительские рекомендации участникам ансамбля.
Ключевые слова: *камерно-инструментальная музыка, временнáя нотация, сонористика, алеаторика, исполнительский анализ, методические рекомендации.*

În acest articol în prima dată să analizează Cvartetul pentru flaut, clarinet, violoncel şi vibrafon "Grădina nocturnă" (1996) de Iu. Gogu creat sub impresiile rămase în urma lecturii poeziei cu acelaşi nume de N. Zaboloţki. Autoarea relevă diverse metode componistice din sec. XX folosite de Iu. Gogu, în special sonorismul şi aleatorica, oferind de asemenea recomandări metodice pentru interpretarea lucrării.
Cuvinte-cheie: *muzică de cameră, time notation, sonorism, aleatorica, analiză interpretativă, recomandări metodice.*

Night Garden Quartet for flute, clarinet, cello and vibraphone by Iu. Gogu (1996) is analysed in the present article for the first time. This work was written by the composer who was impressed by the poem of the same name by N. Zabolotsky. The author brings out and analyses the 20th century post-avant-garde composition techniques — sonorism and aleatorics and gives methodic and interpretative recommendations to the members of ensembles.
Keywords: *chamber instrumental music, time notation, sonorism, aleatorics, methodic recommendations.*

Квартет Юлиана Гогу — ***Ночной сад*** — для флейты, кларнета, виолончели и вибрафона был создан композитором в 1996 году. Выбор состава, и, особенно, включение в него флейты не случаен: Ю. Гогу — профессиональный флейтист, в 1992 году окончил Молдавскую Государственную консерваторию по классу флейты (класс профессора Иона

Захария), работал солистом симфонического оркестра *Телерадио Молдова*. Помимо этого, в течение ряда лет как участник ансамбля *Ars Poetica* Ю. Гогу выступал на фестивалях современной музыки в Республике Молдова и во многих странах Европы. Во всех этих ипостасях он зарекомендовал себя как флейтист-виртуоз [1, с. 141], исполняя классическую и современную музыку. Многообразие творческих исканий композитора подтверждается и тем фактом, что, в молодые годы Ю. Гогу был членом различных отечественных рок-групп и участником некоторых проектов импровизационной музыки. Так, например, в книге *Рок-музыка в СССР* содержится информация о том, что в 1980-е годы Ю. Гогу был членом рок-группы *Модест*, которая в 1982 году приняла участие в фестивале рок-музыке в Западном Берлине [2, с. 218]. Тем самым, Ю. Гогу как исполнитель всесторонне изучил, а как композитор и апробировал, применил на практике выразительные возможности флейты.[1]

Внешним стимулом для написания этой пьесы стало стихотворение русского поэта первой половины XX века Н. Заболоцкого, написанное в 1936 году с тем же названием [3]. Сам композитор в переписке с автором данной работы признается: «По поводу *Ночного сада* — за основу я взял образ из стихотворения Заболоцкого, если я не ошибаюсь, с одноименным названием. Мне очень понравилось состояние после чтения этого стихотворения, которое меня и вдохновило на написание этой пьесы»[2]. Чтобы лучше передать, какие поэтические образы так повлияли на композитора, приведем текст стихотворения полностью:

О сад ночной, таинственный орган,
Лес длинных труб, приют виолончелей!
О сад ночной, печальный караван
Немых дубов и неподвижных елей!

Он целый день метался и шумел.
Был битвой дуб, и тополь — потрясеньем.
Сто тысяч листьев, как сто тысяч тел,
Переплетались в воздухе осеннем.

Железный Август в длинных сапогах
Стоял вдали с большой тарелкой дичи.
И выстрелы гремели на лугах,
И в воздухе мелькали тельца птичьи.

И сад умолк, и месяц вышел вдруг,
Легли внизу десятки длинных теней,
И толпы лип вздымали кисти рук,
Скрывая птиц под купами растений.

О сад ночной, о бедный сад ночной,
О существа, заснувшие надолго!
О вспыхнувший над самой головой
Мгновенный пламень звездного осколка!

Масштаб пьесы — небольшой, при этом пьеса двухчастна. Однако, она звучит довольно протяженно из-за медленного темпа и особенностей нотации, создавая ощущение произведения, состоящего из разных звуковых, сонорных «событий». *Ночной сад* имеет больший «крен» в направлении «графической нотации». Здесь обнаруживаются элементы так называемой «time notation» [4] или «временнóй нотации», основанной на «хронометрировании отдельных отрезков партитуры при свободной и гибкой реализации

[1] Следует подчеркнуть тот факт, что флейта участвует в подавляющем большинстве камерных сочинений композитора. Среди них — балет *Man box* для флейты, виолончели, арфы и ударных, 1998; *Stelele ochilor* для флейты, ударных и струнного квинтета, 2001; *Frunză uscată* для скрипки, виолончели и фортепиано, 1993; *Adiere* для флейты с гитарой, 1995; *Privire în eternitate* для флейты, альта и ударных, 1996; *Aşteptare* для флейты, виолончели и ударных, 1996; *Grădina nocturnă* для флейты, кларнета, виолончели и вибрафона, 1996; *Respiraţia florilor* для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано, 1996; *Sonorităţi* для флейты и фортепиано, 2001.

[2] Из письма композитора автору диссертации от 15 февраля 2011 года.

нотных знаков внутри них, влекущей за собой как произвольную длительность звучания нот в каждом отдельном голосе, так и приблизительные вертикальные соотношения голосов» [4, с. 102]. Указания в секундах длительности отдельных участков партитуры можно обнаружить в цц. 1–4.

Соотношение фактурных линий основано на различных малосекундовых *tremolo* в условиях приблизительной ритмической пульсации (в партии вибрафона — *tremolo* на звуках *h–c*, в партии виолончели на звуках *cis–d*, в партии кларнета на звуках *dis–e*, в партии флейты на звуках *f–ges*). Этот прием далеко не случаен; так, по словам Ц. Когоутека, в тремоло содержится «зародыш алеаторики», так как частота, быстрота исполнения этого приема не может быть определена композитором точно и является приблизительной, исполняемой по усмотрению инструменталиста. Фактура, возникающая здесь — квази-полифоническая, с акцентом на «диагональном» измерении последней (цц. 5–8).

Такой тип алеаторики Ц. Когоутек называет «полифоническая, линеарная, каноническая алеаторика» [5, с. 250], которая может возникнуть в случае «имитации мелодической линии голоса другими голосами в одинаковом или произвольном темпе и интервале, с произвольным промежутком времени» [5, с. 250]. Судя по особенностям нотации данного фрагмента, интервал вступления и его шаг полностью отданы на усмотрение исполнителям и могут быть абсолютно произвольными, как с метроритмической, так и со звуковысотной точки зрения.

Наряду с алеаторикой звуковысотного аспекта партитуры, в приведенном примере обращают на себя внимание и метроритмические способы создания алеаторической композиции. Так, следующий прием, впервые появляющийся в партии флейты в ц. 5, и пронизывающий всю фактуру цикла, означает в нотографической практике алеаторики постепенное ускорение ритмической модели.

Еще одним элементом, естественно комбинирующимся с фрагментами алеаторического происхождения, является развитие звуковых пластов на основе глиссандирующей смены высот. Подобный прием основан на одной из базовых закономерностей сонористики и музыки тембров, в которой, как пишет исследователь композиторских техник XX века Ц. Когоутек, на первый план выходит своеобразный монтаж «контрастных, различными способами (алеаторно, сериально, ладово, пуантилистски и т.д.) созданных звукокрасочных пластов» [5, с. 250]. Примерами такого типа монтажа могут быть два обозначения: один — для стабильных, малоподвижных звуковых пластов, другой — для звуковой «массы», которая движется по своеобразной «параболе», как бы осциллируя. Так, в ц. 2 встречается соединение обоих обозначений.

Еще одним необычным обозначением ритмического порядка является запятая в партиях инструментов, которая, по свидетельству Ц. Когоутека, приравнивается к короткой паузе (до 1 секунды) [5, с. 243].

Общая композиционная логика пьесы основывается на смене контрастных фактурных «блоков», их монтаже. Первым таким «блоком» оказывается образ ночного сада, полный шорохов, таинственных звуков, «постукиваний» с изменяющейся,

нарастающей скоростью повторения тонов, с общей интонационной основой, построенной на малых секундах в тремоло (на звуках *h – c* в партии вибрафона, *cis – d* у виолончели, *dis – e* у кларнета и *f – ges* в партии флейты). Таким образом, фактура, основанная на музыке тембров, намечает пусть и дискретную, но, все же, осмысленную мелодическую линию (хроматическое восходящее движение), как бы расцвеченную разными тембрами. Затем эта линия излагается в обратном, нисходящем движении. Данный «блок», охватывающий цц.1–9, включает в себя два раздела: ***A*** и ***B***.

Следующий раздел ***C*** (цц. 10–14) строится на контрастном мелодико-ритмическом материале, который с точки зрения семантики может быть сравним с пением ночных птиц и жужжанием насекомых. Этот эффект достигается использованием коротких попевок-россыпей мелкими длительностями, с характерным (как в птичьем пении) восходящим завершением мотива, а также орнаментикой (изобилие форшлагов) в партии флейты (с ц. 10). Важно подчеркнуть, что новый элемент экспонируется при сохранении по вертикали предыдущего музыкального материала (тремоло и ускоряющиеся ритмические рисунки при ненотированной звуковысотности). Таким образом, здесь использован прием уплотнения фактурного рисунка путем добавления новых фактурных линий к уже имеющимся.

Отталкиваясь от классификации сонористических фактурных приемов, предложенной А. Маклыгиным [6, с. 131], здесь можно обнаружить следующие: «точка» (отдельные звуки-точки в партии флейты с форшлагом), «россыпь» (мотивы мелкими длительностями в партии флейты), «поток» — в партии вибрафона (он то стабилен — в ц. 10, то мобилен — в ц. 11–13).

Как видно из анализа партитуры, первая часть двухчастного цикла приближается к трехчастной безрепризной форме ***ABC*** с элементами синтетического второго раздела

A	***B***	***C***
цц. 1–4	цц. 5–9	цц. 10–14

Вторая же часть квартета (с ц. 15 и до конца), построенная на новом тематическом и фактурном материале, поначалу вовлекает в свою орбиту тремоло из первой части произведения. В дальнейшем возникает новый контрастный тематический элемент (ц. 16). Это мелодия ровными долгими звуками, состоящая из фраз половинными длительностями и половинными с точкой, разделенных паузами. В ней преобладают ходы на тритон, уменьшенную кварту, большую терцию.

В тембровом плане этот мелодический фрагмент представляет важное и новое сонорное событие, поскольку излагается впервые соло виолончели, которое в процессе развития превращается в полифоническое трио виолончели, кларнета и флейты. Виолончель в этой печальной медитации выполняет главную роль, ассоциируясь с таинственным обликом ночного сада. Слова *таинственный* и *виолончель* включены уже в первые две строчки стихотворения:

О сад ночной, ***таинственный*** *орган,*
Лес длинных труб, приют ***виолончелей****!*

С ц. 20 в партии кларнета мы можем обнаружить появление исходного образа “пения птиц” из I части цикла. С ц. 21 партия кларнета обогащается малосекундовым тремоло в партии виолончели, так же взятого из I части сочинения. Тем самым композитор объединяет обе части цикла тематическими связями.

С точки зрения исполнения, эта пьеса представляет собой определенную сложность для музыкантов, прежде всего, из-за отсутствия жестких метроритмических параметров, полной свободы метроритмического мышления, которую композитор предоставляет исполнителю. Каждый из исполнителей должен ориентироваться на других участников ансамбля, стараясь придерживаться такого же темпа, сходного исполнения ритмических моделей, поддержания подобных временных соотношений, пропорций разделов и других параметров. Например, в начале пьесы, где исполняется тремоло у вибрафона, затем у виолончели, кларнета и флейты, эти квази-канонические проведения мелодического материала в партиях всех инструментов требуют большой слаженности исполнения, которая достигается в процессе тщательной и длительной репетиционной работы.

Здесь требуется большое ансамблевое чутье, постоянный контроль над звучанием партий других инструментов ансамбля, а также тщательная проработка границ разделов музыкальной формы, цезур, где завершается один тип фактуры и начинается другой. Во второй части пьесы, в цифре 18, партии всех исполнителей полностью ненотированы и основаны на ограниченной алеаторике предыдущих мелодических фрагментов.

Перед исполнителями встают две проблемы. Первая — мелодическое «наполнение» импровизации: необходимо заранее подготовить, продумать весь мелодический материал данного раздела, который по своему звучанию должен естественно развивать идеи композитора, не противореча стилистике пьесы. Такие навыки импровизации — большая редкость для музыкантов академической ориентации. Вторая проблема связана с временны́ми аспектами исполнения: так как все четыре инструмента исполняют алеаторический фрагмент, сигналом к смене музыкального материала является вступление вибрафона.

Проанализированное нами сочинение отличается индивидуальной композиторской концепцией, новаторством музыкального языка, активным освоением достижений музыкального авангарда второй половины XX века. В аспекте метроритма Ю. Гогу использует «временну́ю нотацию». Что касается композиторской техники письма, то в данном квартете на первый план выходят сонористические приемы письма, сонорное мышление доминирует над другим использованным элементом композиторской техники — алеаторикой. Отличительной чертой данного сочинения является и объявленная автором программность, возникшая вследствие художественного воздействия на композитора стихотворения Н. Заболоцкого *Ночной сад.*

Библиографические ссылки

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creaţiei muzicale din Republica Moldova: (ultimele două decenii ale secolul XX).* Chişinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. ЗАХАРЕНКО, А. Молдова: рок-музыка. **В:** *Рок-музыка в СССР*. Москва, 1990, с. 218–221.
3. ЗАБОЛОЦКИЙ, Н. *Стихотворения и поэмы*. Москва: Современник, 1999.
4. ДУБИНЕЦ, Е. Эрл Браун: открытия в нотации. **В:** *Ars notandi*. *Нотация в меняющемся мире*: материалы междунар. науч. конф., посвящ. тысячелетнему юбилею Гвидо Аретинского. Москва,

1997, с. 101–108. Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, сб. 17.
5. КОГОУТЕК, Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка, 1976.
6. МАКЛЫГИН, А. Фактурные формы сонорной музыки. **В:** *Laudamus*. Москва, 1992, с. 129–137.

LUCRĂRI PENTRU TROMPETĂ ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

WORKS FOR TRUMPET BY THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

SERGIU CÂRSTEA,
Universitatea de Vest,Timişoara

Articolul este dedicat lucrărilor pentru trompetă şi pian sau trompetă şi orchestră scrise de compozitorii din Republica Moldova începând cu perioada postbelică. Puţinele piese apărute până în anii ’40 ai secolului trecut sunt nesemnificative din punct de vedere al tehnicii de interpretare în comparaţie cu repertoriul trompetistic rus şi mai ales cu cel occidental din perioada respectivă. Schimbările sociale din Moldova postbelică au influenţat şi şcoala de compoziţie moldovenească prin afluxul de muzicieni şi profesori veniţi din Rusia şi Ucraina, care studiaseră la Moscova, Kiev sau Odesa. În pofida lipsei tradiţiilor locale în arta trompetei şi lipsa metodelor tehnice de studiu, totuşi compozitorii autohtoni au scris mai multe piese pentru acest instrument, câteva dintre care reprezintă mostre de valoare în patrimoniul repertoriului trompetistic naţional.
Cuvinte-cheie: *trompetă, metodă, interpretare muzicală, compoziţie, procedee de interpretare.*

This article is dedicated to the pieces for trumpet and piano or trumpet and orchestra, written by Moldovan composers since the postwar period. The few works written before this period are insignificant in terms of the art of interpretation in comparison with the Russian trumpet repertoire and especially with the Western one of that period. The postwar social changes in Moldova influenced the course and school of Moldovan composition by the influx of musicians and teachers from Russia and Ukraine, who had studied in Moscow, Kiev or Odessa. Despite the lack of local traditions in the art of trumpet playing and lack of technical methods of study, however, several pieces for trumpet were written and some of them can be considered outstanding works in the heritage of the national trumpet repertoire.
Keywords*: trumpet, method, musical performance, composition, methods of interpretation.*

Pentru a observa evoluţia scriiturii componistice, diferenţele de stil şi de tematică în repertoriul trompetistic din Republica Moldova este necesar să parcurgem întreaga perioadă de la apariţia primelor miniaturi pentru trompetă şi pian şi a primului *Concert pentru trompetă şi orchestră* de A. Mulear (1955) până în anul 1990 când a fost compus *Concertul pentru trompetă şi orchestră* de O. Negruţa şi chiar mai târziu, până în anul 1996, când a fost scrisă prima piesă pentru trompetă solo *Scherzo sarcastico* de Vladimir Beleaev. Puţinele lucrări apărute până în anii ’40 ai secolului trecut sunt nesemnificative din punct de vedere al tehnicii de interpretare în comparaţie cu repertoriul trompetistic rus şi mai ales cu cel occidental din perioada respectivă şi din acest motiv nu reprezintă interes nici pentru interpreţi, nici pentru cercetători.

În perioada de după războiul al doilea mondial (anii 1945–1950) schimbările sociale din Republica Moldova au influenţat şi viaţa culturală, lăsând amprenta puternică a tradiţiilor sovietice deja stabilite la acea vreme. Operele de artă din perioada respectivă sunt pătrunse de un puternic spirit patriotic, de tematica războiului şi de tot ce este legat de ea, iar conexiunile culturale dintre republicile sovietice fac ca această temă să fie evidentă în majoritatea operelor

din toate genurile, incluzând muzica. În această perioada îşi încep activitatea mai multe instituţii de cultură, altele — şi-o reiau după pauza impusă de război.

În următoarele decenii generaţiile de tineri (pe atunci) compozitori ca V. Zagorschi, Z. Tkaci, S. Lungul, iar mai apoi O. Negruţa, V. Rotaru, V. Slivinschi, A. Sochireanschi, B. Dubosarschi, abordează preponderent genul de miniatură instrumentală, compunând inclusiv şi piese pentru trompetă. Majoritatea lucrărilor din acei ani au la bază melosul folclorului moldovenesc adaptat pentru diapazonul şi posibilităţile tehnice ale trompetei. De regulă, piesele respective au fost compuse cu ocazia desfăşurării diferitelor concursuri de interpretare din Moldova, dar şi la cererea profesorilor de trompeta de la instituţiile de învăţământ de nivel mediu şi superior. Totuşi, aceste miniaturi, scrise cu măiestrie şi care dovedesc cunoaşterea instrumentului de către autori, au fost importante în special pentru procesul didactic şi pentru dezvoltarea mai multor generaţii de tineri instrumentişti. Influenţa şcolii sovietice de compoziţie din perioada respectivă se resimte pregnant chiar şi în aceste lucrări. *Scherzino* de V. Zagorschi este un exemplu convingător în acest sens. Piesa scrisă în măsura de 6/8, reprezintă o replică fidelă a mai multor miniaturi de acest gen ca: *Scherzo de concert* de A. Arutiunian, *Scherzo* de V. Peskin, *Scherzo* de Abramean ş.a.

Repertoriul trompetistic autohton include doar două concerte pentru trompetă şi orchestră semnate de A. Mulear şi O. Negruţa. Primul din ele — *Concertul pentru trompetă şi orchestră* de A. Mulear este o lucrare reprezentativă pentru perioada anilor ’60 şi destul de avansată [1]. Născut la Savrani, reg. Odesa, A. Mulear a absolvit Conservatorul din Chişinău, la clasa de compoziţie a prof. L. Gurov şi S. Lobel, studiind mai devreme şi cu Şt. Neaga. Între anii 1945–1948 a fost profesor la Colegiul de muzică din Tiraspol şi din 1955 până în 1970 — profesor la o şcoală de muzică din Chişinău. Alături de compoziţiile sale de anvergură ca baletul *Făt-Frumos* (1959), odele şi poemele simfonice cu tematică patriotică, suitele orchestrale, *Concertul pentru vioară*, ş.a. se plasează şi *Concertul pentru trompetă şi orchestră* (1955).

Concertul are o singura parte, care cuprinde mai multe secţiuni contrastante ca tempo şi caracter. Discursul debutează cu o scurtă introducere orchestrală. Tema trompetei — *allegro espressivo* — (A) are un caracter decis, eroic, autorul folosind diferite modalităţi interpretative, limitându-se, însă la articulaţii de un singur tip ca: *accent, staccato, articulaţie simpla şi dublă.* Dinamica este notată sumar — ***mf, f*** , cu puţine inflexiuni de *crescendo* şi *diminuendo,* fără a da posibilitate interpretului să demonstreze o mai mare gamă de culori şi nuanţe dinamice, caracteristice trompetei şi deja demonstrate în diverse lucrări de acest gen ale mai multor compozitori din acea perioadă. Expunerea temei trompetei soliste prezintă o construcţie tematică cu folosirea ostentativă a treptei II coborâte, în cazul dat *re-bemol*, în tonalitatea *do-minor* care imprimă discursului semantica specifică a modului frigic. Treptele VII ridicată şi III mobilă întâlnite în această temă sunt destul de frecvente în muzica folclorică, în special în *doine.*

Caracterul compartimentului *Moderato tragico con sordina*, (B) în 4/4, este foarte apropiat ca şi caracter de *tempo* de *horă,* tema fiind notată în triolete şi relevând anumite similitudini cu 12/8 — măsura caracteristică a *horei noi* — dans popular din zona Moldovei. *Allegro* (C) se evidenţiază printr-un dialog între trompeta solistică şi orchestră, într-un ritm vertiginos în măsura de 4/4, în triolete, caracteristice de data aceasta altui dans popular *sârba*, care se încheie cu un recitativ acompaniat, aproape de cadenţă *Moderato assai, Maestoso* (D). Reîntoarcerea la *Tempo I* şi finalul *Concertului* sunt concepute într-un stil maiestos, cu o grandilocvenţă caracteristică lucrărilor muzicale sovietice din acea perioadă.

Partida trompetei solo este ”condimentată” destul de mult cu intonaţii şi ritmuri cu caracter folcloric, prin acest fapt compozitorul dorind să evidenţieze sursa inspiraţiei — bogatul folclor moldovenesc. Însă realizarea nu foarte reuşită a laturii tehnice şi mijloacele de expresie destul de limitate, în pofida utilizării surdinei, fac ca această lucrare să nu atingă nivelul aşteptat al unei lucrări care întruneşte caracteristicile necesare pentru a putea ocupa locul cuvenit în repertoriul trompetistic contemporan practicat în toată lumea. Spre deosebire de *Concertul* lui A. Mulear, *Concertul pentru trompetă şi orchestră* de A. Arutiunian (1950) care este elaborat aproximativ în aceiaşi manieră şi într-un stil asemănător graţie dificultăţilor tehnice şi varietăţii de mijloace interpretative a intrat pe larg în uzul trompetiştilor din lumea întreagă.

În următoarele decenii repertoriul trompetistic moldovenesc se îmbogăţeşte cu mai multe miniaturi şi piese pentru trompetă, multe dintre ele fiind scrise pentru diferite concursuri de interpretare din Moldova. A. Sochireanschi compune *Studiul de concert*, V. Slivinschi — *Oleandra*, mai multe piese sunt semnate de S. Lungul, V. Rotaru. Lucrările acestor compozitori sunt de asemenea inspirate din muzica folclorică, însă posibilităţile tehnice şi de expresivitate ale trompetei sunt fructificate mult mai plenar în comparaţie cu concertul de A. Mulear, gama de nuanţe şi culori fiind mai largă, iar registrul acut al trompetei fiind mult mai solicitat.

Un interes deosebit prezintă piesa *Capriccio* pentru trompetă şi pian de B. Dubosarschi scrisă în 1982. Al optulea deceniu al sec. XX se evidenţiază în toate domeniile, inclusiv în arta muzicală. Datorită acestei evoluţii şi artiştii au avut acces mai mult sau mai putin la inovaţiile din domeniu, astfel lărgindu-se orizontul informativ în privinţa tecnicii de studiu a instrumentelor de alamă. Rămânând în captivitatea tiparului tradiţional “folcloric” al liniei melodice a instrumentului solistic, *Capriccio* se deosebeşte totuşi de alte miniaturi instrumentale pentru trompetă prin extinderea considerabilă a ambitusului şi prin utilizarea poliritmiei, printr-un dialog foarte bine echilibrat dintre trompeta solistă şi orchestră, autorul fiind un excelent orchestrator şi un bun cunoscător al posibilităţilor instrumentului solistic. Piesa a fost interpretată în premieră de către trompetistul moldovean Petru Tabac.

În anul 1990 a apărut cel de-al doilea *Concert pentru trompetă şi orchestră* din repertoriul componistic naţional, cel semnat de Oleg Negruţa. Creaţia acestui compozitor este foarte variată; de la poem simfonic la operetă, de la cantate patriotice pentru solist, cor şi orchestră la cicluri de cântece pe versurile poeţilor moldoveni, de la piese pentru diverse instrumente până la 17 concerte instrumentale. Un loc aparte în creaţia sa îl ocupă lucrările de *jazz,* scrise pentru diferite formaţii şi piesele vocale de muzică uşoară. De o mare atenţie din partea compozitorului s-au bucurat instrumentele de suflat în general şi cele de alamă în particular, O. Negruţa fiind autorul unui număr impunător de piese pentru acestea. Un vast repertoriu a fost realizat de el şi pentru cvintetul de alămuri *Moldova-Brass*.

Printre toate aceste lucrări muzicale de diferite genuri şi forme se numără şi *Concertul pentru trompetă şi orchestră în Mi-bemol major* scris în 1990 şi dedicat regretatului trompetist şi profesor Grigorii Voronovschi care a activat în cadrul Filarmonicii de Stat şi a Orchestrei Radio din Moldova, dar şi în calitate de profesor la clasa de trompetă la Institutul de Stat al Artelor. Lucrarea prezintă un ciclu tradiţional din trei părţi: p.I *Allegro;* p.II *Nocturna* şi p.III *Moderato-Finale.*

P.I, *Allegro*, în măsura de 2/4 cu formule ritmice caracteristice şi modulaţii multiple, cu folosirea armoniei influenţate de *jazz* atât de proprii compozitorului, este scrisă în forma de sonată. Dialogul dintre trompetă şi orchestră este caracterizat de fraze scurte, dinamice, uneori

pasajele de virtuozitate ale trompetei fiind susţinute de acompaniament cu caracter liric, *cantabile.* În anumite locuri trompeta este dublată de instrumentele din orchestră — modalitate folosită pentru a pune în relief culoarea deosebită a tonului instrumentului solistic. Scurta cadenţă cu care debutează *Concertul*, se regăseşte tematic în cadenţa de la sfârşitul parţii I, care permite de pune în valoare calităţile tehnice ale solistului.

Nocturna, scrisă în tonalitatea *do-minor,* evidenţiază lirismul liniilor melodice, caracteristic pentru O. Negruţa, dată fiind legătura sa strânsă cu *jazz*-ul şi muzica uşoară. În muzică se resimt influenţe ale muzicii romantice ruse, sensibilitatea căreia, fără îndoială, a constituit una din sursele de inspiraţie ale compozitorului. Tema instrumentului solistic se remarcă printr-o fineţe deosebită şi este susţinută de un acompaniament, care întruneşte varietatea culorilor orchestrei şi delicateţea aristocratică cu care este acompaniată trompeta. Segmentele orchestrale din acompaniament au o ţesătură armonică densă şi conţin o paletă de culori şi combinaţii reuşite ale vocilor instrumentelor din orchestră, capabile să transmită cu adevărat fineţea şi delicateţea *Nocturnei.*

Grotescul *Finale* începe cu o scurtă introducere orchestrală, care creează atmosfera corespunzătoare pentru apariţia temei principale a finalului în interpretarea trompetei soliste. Această parte este mai scurtă decât cele precedente, însă foarte concentrată sub aspectul tematismului. Câteva pasaje ale trompetei *solo* amintesc de un dans popular, iar anumite formule melismatice stilizate din ele lasă să se întrevadă dorinţa autorului de a se apropia de sursa eternă a culturii muzicale a oricărui popor — folclorul.

Concertul pentru trompetă şi orchestră de O. Negruţa este elaborat în stilul tradiţional de concert instrumental ca formă şi conţinut, asemenea altor piese de valoare din repertoriul trompetistic, cum ar fi *Concerto* de H. Tomasi sau concertele pentru trompetă de S. Vasilenco, V. Peskin, O. Böhme. El şi-a găsit locul său aparte în repertoriul trompetistic moldovenesc şi poate fi considerat pe bună dreptate o lucrare reprezentativă pentru creaţia instrumentală autohtonă rămânând o piesă de rezistenţă pentru tinerii instrumentişti.

Evoluţia tehnicii componistice şi modalitatea prezentării materialului tematic, dar şi dezvoltarea tehnicii de interpretare şi accesul la informaţie la sfârşitul sec. XX a tinerilor instrumentişti şi profesori fac ca diferenţa dintre concertele lui A. Mulear şi O. Negruţa să fie notabilă. A. Mulear a fructificat doar parţial posibilităţile tehnice şi interpretative ale instrumentului, fie din motivul absenţei unei şcoli naţionale avansate în interpretarea la trompetă la vremea respectivă, fie din cauza influenţei puternice unui anumit tip de gândire muzicală şi a unor anumite modalităţi de expunere a materialului tematic. O. Negruţa este mult mai avantajat în acest sens, având mult mai multe posibilităţi tehnice (atât componistice, cât şi interpretative) pentru realizarea *Concertului* său, şi totuşi el rămâne fidel unor tradiţii şi nu reuşeşte să depăşească anumite convenţii existente în muzica sovietică. Avem în vedere în special motivele ”pseudo-folclorice” în construcţia liniilor melodice din părţile I şi III, dar şi caracterul triumfal al finalului.

Putem afirma fără echivoc că şcoala sovietică de compoziţie a lăsat o amprentă puternică asupra creaţiei compozitorilor din fostele republici unionale (poate mai puţin asupra celor din republicile baltice: vezi în acest sens *Concertul pentru trompetă* de E. Tamberg, *Sonatina* pentru trompetă de A. Otsa, etc.). Această influenţă a încorsetat imaginaţia creativă a multora dintre autori, care erau obligaţi să se supună anumitor reguli impuse de sistem, astfel neavând

posibilitatea să-şi exprime pe deplin ideile sale, în caz contrar, dacă nu respectau cu stricteţe regulile impuse, riscând ca operele lor să nu fie publicate sau interpretate niciodată.

Vladimir Beleaev face parte din generaţia de compozitori care s-au manifestat după ”perestroikă”, compozitori de o formaţiune modernă cu o abordare corespunzătoare în folosirea noilor tehnici în compoziţie şi a noilor modalităţi de utilizare a mijloacelor de expresie. *Scherzo sarcastico* — piesă pentru trompetă solo, scrisă în 1996, (revizuită în octombrie 2012), dedicată autorului prezentului articol este un exemplu elocvent ce vine în susţinerea afirmaţiilor de mai sus. Lucrarea a fost interpretată în premieră în acelaşi an în incinta Uniunii Compozitorilor din Moldova de către autorul acestui articol.

Istoria apariţiei acestei miniaturi originale porneşte de la o convorbire amicală între compozitor şi interpret, unde interpretul îi povesteşte compozitorului despre mai multe lucrări pentru trompetă solo şi îl îndeamnă să scrie o piesă modernă, în care sa fie prezente modalităţile de interpretare şi mijloacele de expresie noi, folosite de compozitorii europeni la sfârşitul sec. XX. Astfel a apărut în repertoriul trompetistic moldovenesc unica piesă pentru trompetă solo — lucrare ce necesită o pregătire tehnică deosebită a interpretului, la fel şi cunoaşterea diferitelor procedee şi mijloace de interpretare a muzicii noi. *Scherzo sarcastico* este divizat în cinci secţiuni, care diferă între ele prin *tempo* şi *caracter: Allegro – Lento – Moderato – Allegro – Lento senza metrou – Tempo I.*

Chiar de la început piesa confirmă titlul de ”sarcastico” debutând cu o serie de pasaje construite pe intervale excentrice neobişnuite pentru trompetă, preluate mai curând din tehnica violonistică, dar care reuşesc perfect să transmită caracterul nonconformist al lucrării, iar alternarea *accentelor* cu *staccato, detache* şi *legato* în diferite nuanţe în fraze scurte conferă compartimentului iniţial *Allegro* o particularitate de tip ”mozaic”. *Lento* este edificat pe un material tematic de caracter opus compartimentului iniţial, iar folosirea surdinei *welvetone* subliniază contrastul acestor două secţiuni. *Moderato* prezintă un *ostinato* în registrul extrem grav al trompetei, scris într-un pasaj continuu de şaisprezecimi, în nuanţa de ***p*** şi cu surdina *harmon* este o pregătire perfectă a reprizei. *Lento senza metro* are forma unei cadenţe unde în premieră sunt prezente mijloacele interpretative moderne. În final compozitorul revine la tema iniţială, care fără să fie dezvoltată, încheie piesa cu o notă lungă în registrul acut în ***ff*** , care la cererea autorului trebuie dusă la limita dinamicii, consumând toată rezerva de respiraţie, ca efectul *inhalării aerului prin instrument* să fie cât mai real. Tipurile necesare de surdine au fost introduse in varianta revizuită de către compozitor în octombrie 2012.

Compozitorul foloseşte în premieră mai multe modalităţi de expresie totalmente noi, pe care le prezintă în legendă, ca de exemplu: suflatul cu aer in instrument în *crescendo* sau *diminuendo,* alternarea *vibrato* cu sunet drept pe o notă lungă în registrul grav cu amplitudine diversă, articularea fără sunet, inspirarea prin instrument, un ”sărut” in muştiuc la sfârşitul piesei după un *glissando* fără sunet, dar şi modalităţi de interpretare caracteristice pentru muzica nouă, ca de exemplu *repetarea articulată a unei note* in *crescendo* şi *accelerando*. Folosirea în mare măsură a diverselor efecte sonore şi integrarea acestora în cadrul frazei respectând cu stricteţe tempourile şi indicaţiile compozitorului conferă piesei o dificultate tehnică deosebită, însă odată depăşită această problemă, interpretul obţine o libertate creativă complexă, care, paradoxal, este condiţionată anume de disciplina respectării stricte a textului muzical. Considerăm această lucrare un precedent fericit în repertoriul trompetistic moldovenesc, fenomen care, sperăm, să aducă la apariţia mai multor lucrări dedicate trompetei. Impunerea pieselor de acest gen în

procesul didactic va ridica considerabil nivelul interpretativ al tinerilor instrumentişti, ajutându-i să depăşească atitudinea sceptică față de muzica nouă, astfel încurajând şi autorii către noi creații originale pentru trompetă.

Partituri muzicale analizate:

1. Beleaev, V. *Scherzo sarcastico* pentru trompetă solo, 1995.
2. Dubosarschi, B. *Capriccio* pentru trompetă şi pian.
3. Mulear, A. *Concert pentru trompetă şi orchestră*. Reducție pentru trompetă şi pian. Chişinău, Cartea Moldovenească, 1962.
4. Negruța, O. *Concert pentru trompetă şi orchestră*. Reducție pentru trompetă şi pian, 1990.
5. Slivinschi, V. *Oleandra* pentru trompetă şi pian.
6. Sochireanschi, A. *Studiu de concert* pentru trompetă şi pian.
7. Zagorschi,V. *Scherzino* pentru trompetă şi pian.

Referințe bibliografice

1. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. **In:** *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie şi modernitate.* Chişinău, 2009, p. 703–732.

VI. Muzica pentru pian

DE SONATA MEDITOR ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПОЭТИКИ

DE SONATA MEDITOR DE GHENADIE CIOBANU
ÎN CONTEXTUL POETICII POSTMODERNE

GHENADIE CIOBANU'S *DE SONATA MEDITOR*
IN A CONTEXT OF POSTMODERNIST POETICS

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

В данной статье анализируется сочинение Г. Чобану «De sonata meditor» с точки зрения жанровой классификации как post-соната. Аргументируется смена парадигмы композиторского мышления с авангардной на постмодернистскую, доказательством чего является особая авторская рефлексия, которая вызвала многочисленные интертекстуальные связи с фортепианными сочинениями Бетховена, композиторами-романтиками, композиторами XX века. Статья направлена на выявление конкретных интертекстуальных связей.

Ключевые слова: *соната, композитор, фортепианная музыка, полистилистика, стилевые аллюзии, постмодернизм, интертекстуальные связи.*

Prezentul articol este axat pe analiza lucrării lui Gh. Ciobanu „De sonata meditor", apreciată din punctul de vedere al genului ca post-sonată. Autoarea argumentează schimbarea paradigmei gândirii componistice de pe una post-avangardistă pe cea postmodernistă, confirmându-şi concluziile prin prezenţa unei reflexii speciale a compozitorului, care include numeroase tangenţe intertextuale cu lucrările pentru pian ale lui Beethoven, ale compozitorilor romantici cu ale celor din secolul XX. Atenţia cercetătoarei este orientată spre identificarea unor anumite legături intertextuale concrete.

Cuvinte-cheie: *sonată, compozitor, muzică pentru pian, polistilistică, aluzii stilistice, postmodernism, legături intertextuale.*

The present article is centered on the analysis of Gh. Ciobanu's work «De sonata meditor» appreciated from the point of view of its genre classification as post-sonata. The author gives reasons for the change of the paradigm of composition thinking from the post-avant-garde to the post-modernist one confirming her conclusion by the author's special reflection that includes numerous intertextual tangencies of Gh. Ciobanu's work with the piano works by Beethoven and the romantic composers as well as with those of the 20th century composers. The article is focused on the identification of certain intertextual connections.

Keywords: *sonata, composer, piano music, polystylistics, style hints, postmodernism, intertextual connections.*

Сочинение *De sonata meditor* (*Размышляя о сонате*) для фортепиано написано в 2003 году, в том же году состоялась его премьера в Кишинёве в рамках XII международного фестиваля *Zilele muzicii noi* в авторском исполнении. С тех пор данная композиция неоднократно звучала на международных фестивалях в Румынии, России, а также прочно вошла в репертуар пианистов, в том числе французского пианиста Жана Пьера Дюпюи, которому и посвящена.

De sonata meditor, как и *Звуковой этюд № 4,* имеет особое значение в эволюции композиторского творчества Г. Чобану, поскольку в ней обозначилась смена парадигмы письма с авангардной на постмодернистскую. В первую очередь об этом свидетельствует само название *De sonata meditor*, указывая на то, что это не соната в классической жанровой разновидности, а размышление о сонате, вернее, о прошлых сонатах и даже о прошлых «музыках», охватывающее исторический период в последние два века. Таким образом, данное сочинение следует классифицировать не как аклассическую сонату, но как *post*-сонату, поскольку в ней активная авторская рефлексия направлена на музыкальные тексты прошлого и настоящего, что в современной музыке случается нередко, о чём пишет исследователь А. Амрахова: «В последней четверти XX столетия (и в начале XXI века) изменилось «содержание» музыки. Теперь оно обращено не к миру, а к материалу. В сфере внимания современных композиторов — не мир, а ментальное пространство» [1, с. 68–69].

Применительно к жанру сонаты, подобное отношение к материалу выражается в специфике таких названий, как *Соната размышлений* для ансамбля ударных В. Артёмова (1978); *Соната с похоронным маршем* для фортепиано (1981) и *Лунная соната* для фортепиано (1993) В. Екимовского; *Эхо-соната* для скрипки соло Р. Щедрина, написанная к 300-летию со дня рождения Баха (1984); *Metamorphoses sur la Sonata a la Lune* Тибериу Олаха (1996); *Quasi una sonata* для скрипки и фортепиано А. Шнитке (1987). Их объединяет изобретательное и плодотворное обращение к технике полистилистики, что подтверждают отсылки в названиях или авторских аннотациях к конкретным произведениям и именам: это сонаты Шопена и Бетховена у Екимовского; *Лунная соната* у Т. Олаха; это конкретные цитаты из сольно-скрипичных сонат и партит Баха, сплавленные с типовыми элементами стиля барокко, классицизма и XX века, а также многочисленные стилевые намёки на Бетховена, Брамса, Листа, Франка, Стравинского, нанизанные на стержневую тему *BACH* у А. Шнитке. Вместе с тем, приёмы полистилистики в названных сочинениях (за исключением *Лунной сонаты* Екимовского) не обязательно вписываются в поэтику постмодернизма, в них превалирует пафос мемориальных жанров, они опираются на чёткие структурные прототипы. Например, *Эхо-соната* Р. Щедрина воссоздаёт форму баховской чаконы.

Ментальное пространство в *De sonata meditor*, отражённое Г. Чобану, также насыщено стилевыми аллюзиями, которые плавно перетекают и наслаиваются друг на друга в соответствии с постмодернистским принципом, представляя поток сознания в связи с подсознанием. Поле этого сознания-подсознания соткано из многочисленных знаков памяти и расшифровки оживших мгновений, создающих стилевые аллюзии и намёки на музыку Бетховена, Дебюсси, Равеля, Веберна, Кейджа, Фелдмана и др. В то же время здесь отсутствует приём коллажа, и поэтому эта интеллектуальная игра стилевыми знаками более ассоциируется не с полистилистикой, а с проблемой интертекстуальности.

Перейдём к дешифровке продлённых полистилевых мгновений. Межстилевое взаимодействие осуществляется в *De sonata meditor* преимущественно на лексическом уровне. «Донором» нескольких лексем в сочинении становятся фортепианные сонаты Бетховена — кульминация сонатного жанра в истории музыки. На первую ритмоинтонационную лексему, с которой начинается *De sonata meditor*, указал сам композитор: «В сонатах Бетховена ритмоинтонации представляют собой

формообразующее начало. В данном сочинении точного бетховенского текста нет, но здесь присутствует аллюзия на бетховенскую настойчивую интонацию с ямбической ритмикой затакта». Острый энергичный скачок двух квинтовых созвучий с ямбической ритмикой, открывающий опус, ассоциируется с первым тактом в *Сонатах № 1, 2, 6, 29*, с началом финала *Сонаты № 13.* В сочинении Г. Чобану эта ямбическая ритмоинтонация приобретает функцию лейтформулы, повторяясь также в тт. 10–11; 20–21; 38–39.

Другие ассоциации отсылают к романтической стилистике поздних сонат великого классика, в которых большой удельный вес получают образы глубокого лирико-философского раздумья, встречаясь, как правило, в медленных лирико-созерцательных частях цикла или разделах формы. Имеются в виду разделы *Largo* перед финалом *Сонаты № 29, Adagio, ma non troppo* перед финалом *Сонаты № 31.* Их богатая нюансами переменчивая фактура, темповый и мелодический профиль (внезапные переходы от речитативных к ариозным интонациям), регистровые и ритмические контрасты послужили прототипом для созерцательного фрагмента в тт. 46–53 *De sonata meditor*. Для него характерна быстрая смена эмоциональных нюансов — от тревожной настороженности, нервных всплесков до ласковой лирики. Соответственно меняется метр (7/4; 5/4; 7/4; 5/4: 2/4; 4/4), моменты медленной речитации в низком регистре контрастируют со вспышками шестнадцатых в высоком регистре, приводящими к лирико-романтической лексеме (тт. 49, 51–53), характерной для фортепианной музыки Шумана, Листа, Грига: на фоне триольного сопровождения звучит нежный кантиленный мотив, прерывающийся трепетными паузами. Данный мотив основан на типичных для взволнованной лирики риторических фигурах *suspiratio* (вздох) и *tmesis* (рассечение) — введение пауз в середине фразы.

С поздними сонатами Бетховена генетически связана лексема длинных продолжительных трелей. Их вибрирующий фон на протяжении многих тактов осуществляет у Бетховена интегрирующую фактурную функцию, создавая ощущение слитности и текучести автономных высотных пластов, способствуя тем самым углублению состояния сосредоточенной медитации. В первой части *Сонаты № 29* композитор трижды вводит сначала одинарную трель в среднем голосе, затем двойную — протяжённостью шесть тактов. В финальной шестой вариации *Сонаты № 30* трель пульсирует уже на протяжении двадцати трёх тактов, также в среднем голосе — сначала двойная в октавной дублировке, затем одинарная. Образ интимнейшего и таинственного созерцания воплощён в финале последней *Сонаты № 32* (*Arietta. Adagio molto semplice e cantabile*) целым комплексом пульсирующих выразительных средств: многотактовые трели, переходящие из среднего голоса в верхний, совмещаются с тремолирующими интонациями во всех пластах фактуры.

Трели и тремоло становятся главными участниками процесса «динамической статики» и в последнем разделе сочинения Г. Чобану, в котором бетховенская лексема утрированно подаётся на протяжении сорока девяти тактов. Эта вибрирующая воздушная звуковая масса насыщается различными вариантами двойных трелей, перемещающихся в разные регистры, изменяющихся по составу вертикали (двойные трели звучат на расстоянии тритона, малой секунды, большой секунды, а в последних двух тактах — увеличенной секунды). Кроме того, Г. Чобану изобрёл пульсирующую формулу,

пограничную между трелью и тремоло и состоящую из четырёх последовательно идущих звуков. Для фиксации этого приёма он даже ввёл новый элемент нотации.

Множество стилевых аллюзий возникает в *post*-сонате с фортепианными сочинениями Дебюсси. Стилевое поле притяжений образуют несколько фактурных и ладогармонических лексем. Так, подобно Дебюсси, Г. Чобану акцентирует роль фонического начала, выявляемого в плотности и пространственности фактуры, где автономные мелодико-гармонические структуры рассредоточены в объёме большого регистрового диапазона. При этом он прибегает в записи к трёх- и четырёхстрочному изложению фортепианной партии. Например, в тт. 47 и 50, изложенных на трёх нотоносцах, диапазон достигает свыше пяти октав; пространство фактуры трельно-тремолирующего раздела в тт. 143–170, выписанное на четырёх нотоносцах, охватывает пять с половиной октав.

Известно, что фактурные формы великого колориста Дебюсси неразрывно связаны со сложной педальной техникой. В его фортепианной музыке «фактура удерживается педалью, педаль становится условием существования многосоставного полигармонического звучания, ибо фактура просто *не выполнима* руками ни в *Террасе,* ни в *Вереске* и в др.», — отмечает Л. Гаккель [2, с. 31]. Но главное, что импрессионистский иллюзорно-педальный пианизм Дебюсси открыл небывалый мир обертонового резонанса, позволяющий длительно сохранять в сознании звуковые вертикальные комплексы.

По признанию Г. Чобану, он «утрировал приём длительных педалей, удерживающих звучности, их наслоения и паузы». Утрирование же заключается в том, что в пространство одного нажатия педали в *De sonata meditor* попадают немыслимо большие фрагменты (тт. 86–120; 143–159 с ремаркой *Una sonorita spaziale*; 160–191), в которых и вертикали и горизонтали сливаются в сонорную нерасчленимую звуковую полосу.

Особо следует остановиться на разделе в тт. 86–120 (ремарка *Leggiero, dolce e trasognato*), мелодический материал которого строится из множественных вариантов-лексем под названием *арабеск.* Его истоки уводят опять же к творчеству Дебюсси. «*Арабеск*, — пишет М. Сабинина, — один из излюбленнейших терминов Дебюсси, под которым он понимает самоценность причудливого мелодического рисунка, раскрепощённость его от функционально-гармонической логики, строгих оков метроритма, равномерной акцентности. Такой арабеск, как чистую автономную красоту мелодической линии, он видит в музыке Баха, музыке восточных народов и у русских мастеров» [3, с. 269]. Часто это струящиеся переливающиеся узоры из коротких длительностей, семантически связанные с пейзажными зарисовками, но чаще всего — с образами воды. Память отсылает не только к таким сочинениям Дебюсси, как *Отражения в воде, Паруса, Сады под дождём, Ундина,* но и к *Фонтанам виллы д'Эсте, У ручья* Листа, сочинениям Равеля *Игра воды, Отражения*, обширному миру водной стихии в творчестве Римского-Корсакова, *Волшебному озеру* Лядова.

«Арабескный» стиль указанного раздела в сочинении Чобану воплощается с помощью множества тират из шестнадцатых и тридцать вторых длительностей, создающих ощущение прозрачной воздушной ауры со своими микропроцессами дыхания жизни. Для достижения данного эффекта Г. Чобану обратился к современной горизонтально-мелодической технике *новой модальности*. Каждая из сорока трёх тират

представляет модус преимущественно из шести или семи тонов, в которых незаметно варьируется количество тонов и полутонов. В одних случаях модусы различаются лишь пермутацией внутри звукоряда, не меняя диапазон и количество звуков; в других случаях варьируется общий диапазон модуса путём сокращения или добавления количества полутонов; иногда меняется количество звуков модуса. Событийно воспринимаются также интервальные скачки внутри модуса на терцию или кварту. Приводим схему последования модусов-тират с цифровым обозначением полутонов:

1.	2 1 1 4 2	**2**.	2 1 4 2 1	**3**.	1 3 2 1 1
4.	2 1 1 3 2	**5.**	1 1 2 1 3	**6.**	1 2 1 3 1
7.	2 1 3 1 2 1	**8.**	1 2 1 1 2 1 2	**9.**	1 4 1 1 4 1 1
10.	3 1 1 1 4 1 1	**11.**	3 1 1 1 1	**12.**	1 2 1 2 1 3 1 1
13.	1 3 2 2 2	**14.**	2 3 1 2 2	**15.**	1 2 2 3 2 2
16.	5 1 3 2 1	**17.**	5 1 3 2 2 1	**18.**	1 5 1 3 2
19.	4 1 1 4 1	**20.**	4 1 1 2 2	**21.**	4 1 1 4 1
22.	4 1 1 2 2	**23.**	2 2 3 1 2 1	**24.**	4 2 2 2 2
25.	4 4 2 3 2 2	**26.**	1 2 1 1 3	**27.**	1 5 1 3 2 2
28.	1 3 2 2 2 3	**29.**	5 1 1 1 2 2	**30.**	5 1 1 1 1 2
31.	5 1 1 1 2 2	**32.**	5 1 1 1 1 2	**33.**	2 2 1 2 2 1
34.	4 2 2 3 2	**35.**	1 5 1 3 2 1	**36.**	1 2 1 1 3 2
37.	1 5 1 3 2 1	**38.**	1 3 2 2 2 2	**39.**	5 1 1 1 2 2
40.	5 1 1 1 1 2	**41.**	5 1 1 1 2 2	**42.**	5 1 1 1 1 2
43.	5 1 1 1 2 2				

Животворными в данном разделе представляются также лёгкие ускорения и замедления темпа, внутритактовое варьирование ритмических групп, переменная метрика (6/8; 2/8; 3/8; 6/8; 7/8; 4/8; 6/8; 9/8; 5/8 и т.д.).

Драматургический принцип потока сознания наложил свою печать и на этот раздел: четырежды воздушные тираты прерываются вторжением резко контрастных аккордовых кластеров, словно сигнализирующих о возвращении состояния от иллюзорности к реальности.

Стилевые аллюзии на музыку композиторов авангардного направления, исторически близкого творчеству Г. Чобану, менее поддаются дифференциации по причине их общности, тем не менее, среди них всё же можно выделить несколько имён: А. Веберна, Д. Кейджа, М. Фелдмана. Фрагменты с пуантилистической фактурой ассоциируются с такими сочинениями Веберна, как *Пять пьес* (*Fünf Sätze) для струнного квартета op. 5; Вариации для фортепиано op. 27*. Подобно коротким энергетическим вспышкам-импульсам звуковых точек, созвучий, россыпей, окружённых паузами,

развивается материал в *De sonata meditor* в тт. 15–16; 39; 44; 56; 62–63; 66–69; 76; 129–135. В последнем разделе (с т. 143) «звёздный дождь» из одиночных звукоточек в разных регистрах составляет автономный фактурный пласт, накладываясь на трельно-тремолирующий фон.

Многочисленные пуантилистические лексемы в сочинении Г. Чобану неразрывно связаны с современной культурой паузирования, которой композитор владеет блестяще. Множественные и разные по длительности паузы — мгновения тишины — часто играют более важную роль, чем звучание. «Нужно было создать такую тишину, которая необходима, чтобы её не было ни много, ни мало», — замечает автор. Текст *De sonata meditor* вызывает интертекстуальные ассоциации с опусами Д. Кейджа *Sonata and Interludes* (1946–1948), *Music of Changes* (*Музыка перемен,* 1951), т.е. с теми, где тишина ещё не возведена в абсолют, как в знаковой пьесе «*4′ 33′′*». Но понимание тишины у Г. Чобану вполне согласуется с таковым у Кейджа, написавшего в автобиографии: « В конце сороковых годов я выяснил экспериментальным путём (посетив комнату без эха в Гарвардском университете), что тишина — не акустическое явление. Это изменение мышления, переворот. Я посвятил этому свою музыку. Я стал исследовать непреднамеренное» [4, с. 340].

Творчество американского композитора М. Фелдмана (1926–1987), младшего современника и друга Д. Кейджа, повлияло на несколько поколений современных композиторов, в том числе и на Г. Чобану, который преемственно воспринял особое представление М. Фелдмана о звуке и созвучии: они должны спокойно длиться и дослушиваться до конца, не прерываясь последующими. Роль мотивов в сочинениях Фелдмана выполняют аккордовые атональные структуры, часто чередующиеся с короткими ритмо-мелодическими всплесками. Подобные долгие «подвешенные» аккорды, медитативную жизнь которых нарушают острые ритмические фигуры, можно наблюдать во многих опусах Фелдмана, например, в *Nature Pieces,* в *Extensions 3*. Те же фактурные лексемы обнаруживаются с самого начала сочинения Г. Чобану. Первая аккордовая диссонирующая структура длится восемь тактов, затем после долгого момента тишины — паузы в полтора такта — данная структура «живёт» ещё четыре такта, после чего вклинивается острая ритмическая фигура из четырёх шестнадцатых. Сходная стилистическая аллюзия на композиции Фелдмана возникает в дальнейшем в тт. 20–30; 46–48; 55–75; 77–79. Причём, ещё одна характерная деталь сходства с композициями Фелдмана слышится в постепенном заполнении аккордовой структуры с помощью залигованных нот. Этот приём ассоциируется с постепенным нанесением красок художника на холст.

Что касается определения формы сочинения Чобану, то причудливый медитативный поток стилевых аллюзий, рождённых рафинированным сознанием и подсознанием автора, нельзя назвать аморфным. В крупном плане *De sonata meditor* делится на три раздела. Критерием деления служит обращение композитора к разным системам ладогармонической функциональности, способствующим гетерогенности материала. Так, в первом разделе (тт. 1–85) — это свободная двенадцатитоновая гемитоника, в условиях которой действуют несколько центральных элементов (ЦЭ), распространяющих своё притяжение в рамках отдельного фрагмента. Как правило, ЦЭ составляют резко диссонирующие аккордовые структуры. Например, на участке с первого

по девятнадцатый такты ЦЭ служит полигармония, составленная из двух чистых квинт на расстоянии большой септимы: верхняя квинта, постепенно нагружаясь дополнительными тонами, превращается в кластер.

Во втором разделе сочинения (тт. 86–119) преобладает система хроматической модальности (модусы представлены выше на схеме). В третьем разделе (тт. 143–191) композитор обратился к тональной ладогармонической системе: расширенной двенадцатиступенной тональности на основе *фа-диез минора*, в которой ступени тонического трезвучия чаще всего фиксируются в виде пуантилистических звуковых точек, а первая ступень *фа-диез* десять раз мерцает в басу, трансформируясь в итоге в органный пункт в последних четырёх тактах.

Другим критерием разграничения разделов служит фактурный параметр: в первом разделе господствует дискретная фактура, расслаивающаяся в пространстве на контрастные мелодико-гармонические структуры. Основу трельно-тремолирующего второго раздела составляет техника континуальной полимелодической фактуры. В третьем разделе главенствует смешанная фактура, в которой совмещаются дискретный пуантилистический пласт и континуальный вибрирующий.

Конечно, в этой *post*-сонате не стоит искать пресловутые главную и побочную партии, но черты сонатной цикличности можно ощутить в контрастном материале трёх разделов, последовательность которых «напоминает» о диалектической триаде. Первый раздел в таком случае естественно уподобить первой части — сонатному *Allegro* — и условно определить как *Musica instrumentalis*; второй раздел выполняет функцию второй части сонатного цикла и ассоциируется со смыслом *Musica humana.* Третий раздел соответствует результирующей функции финала с определением *Musica mundana.*

Несмотря на поток наслаивающихся стилевых аллюзий, начиная от сонат Бетховена до музыки XX века, поданных нередко в игровой и утрированной форме, всё же они логично структурированы в образном плане, подчиняясь общей стратегии развития. Оттолкнувшись от размышления о сонате, композитор смог в сжатом и обобщённом виде запечатлеть постепенную историческую эволюцию человеческого сознания, идя от приземлённого, грубого, варварского, тяжеловесного к лирически-созерцательному и от него — к гиперчувствительным тончайшим материям, способным ощутить божественную гармонию небесного и земного.

В *De sonata meditor* у «реципиента» Г. Чобану с композиторами-«донорами» возникает множество интертекстуальных связей, хотя композитор не ставил перед собой энциклопедической задачи. По его признанию, «многое из пианистической клавирной сонаты в мировой литературе осталось за кадром. Так, например, аллюзии на величайших мастеров доклассической сонаты Куперена и Скарлатти здесь не присутствуют». Вместе с тем, попытку автора статьи дешифровать стилевые аллюзии в сочинении Г. Чобану и выявить глубинный смысл текста нельзя считать окончательной и безвариантной. Как указывает в своём исследовании Л. Акопян, «глубинная структура музыкального текста — это, вообще говоря, нечто с размытыми, нечёткими границами: в его центре может иметься ядро наподобие шенкерианского *Ursatz*, но на периферии оно способно утрачивать определённость в силу не поддающихся стопроцентному учёту, не регистрируемых «без остатка» связей с широко понимаемым Текстом соответствующей культурно-исторической традиции, а через него — и с глубинными социально-

психологическими процессами, воздействующими на этот Текст» [5 , с. 183]. Ясно одно: *De sonata meditor* Г. Чобану не только обогатила панораму композиторского творчества современной Молдовы как произведение высокой художественной ценности, но и подтвердила соответствие мышления её автора международному уровню.

Библиографические ссылки

1. АМРАХОВА, А. Проблемы современного музыкального синтаксиса в контексте гуманитарного знания. **В:** *Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания.* Москва, 2011, с. 47–69.
2. ГАККЕЛЬ, Л. *Фортепианная музыка XX века.* Ленинград–Москва: Советский Композитор, 1976.
3. САБИНИНА, М. Дебюсси. **В:** *Музыка XX века: Очерки.* Ч. 1: 1890–1917. Москва: Музыка, 1977, с. 238–274.
4. КЕЙДЖ, Дж. Автобиографическое заявление. **В:** ДУБИНЕЦ, Е. *Made in USA: Музыка – это всё, что звучит вокруг.* Москва, 2006, с. 335–346.
5. АКОПЯН, Л. *Анализ глубинной структуры музыкального текста.* Москва: Практика, 1995.

МЕМОРИАЛЬНАЯ ЖАНРОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ В СОЧИНЕНИИ А. ЛЮКСЕМБУРГА *ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ПАМЯТИ Д. ШОСТАКОВИЧА*

CONCEPTUL GENUISTIC MEMORIAL AL LUCRĂRII *TREI PIESE PENTRU PIAN ÎN MEMORIA LUI D. ŞOSTACOVICI* A COMPOZITORULUI A. LUXEMBURG

THE MEMORIAL GENRE CONCEPT OF THE WORK *THREE PIECES FOR PIANO IN MEMORY OF D. SHOSTAKOVICH* BY A. LUXEMBURG

ОЛЬГА СИГАНОВА,
преподаватель, доктор (кандидат) искусствоведения,
Приднестровский высший музыкальный колледж им. А.Г. Рубинштейна, г. Тирасполь

В статье с позиций мемориальной концепции рассматриваются Три пьесы для фортепиано памяти Д. Шостаковича — Прелюдия, Пассакалия, Токката А. Люксембурга. Акцент сделан на жанровом аспекте произведения.
Ключевые слова: *пьесы для фортепиано, мемориальный жанр, памяти Д. Шостаковича.*

În acest articol autoarea examinează cele Trei piese pentru pian „În Memoria lui Dmitri Şostacovici" — Preludiu, Pasacalia şi Tocata, — semnate de compozitorul Arkady Luxemburg, din punct de vedere al reflectării conceptului memorial. Accentul este pus pe aspectul genuistic al lucrării examinate.
Cuvinte-cheie: *piese pentru pian, genul memorial, În Memoria lui Dmitri Şostacovici.*

In this article the author examines Three Pieces for pianoforte "In Memory of Dmitri Shostakovich" — Prelude, Passacaglia and Toccata, written by the composer Arkady Luxemburg. Special emphasis is laid on the genre aspect of this work.
Keywords: *pieces for piano, memorial genre, In memoriam of Dmitri Shostakovich.*

Жанровую основу цикла *Три пьесы для фортепиано памяти Д. Шостаковича* А. Люксембурга составляют три старинных жанра, весьма показательные для творчества Шостаковича — *прелюдия, пассакалия, токката*. За каждым из жанров великий мастер закрепил определённый круг образов. Наиболее широко из них в его наследии представлена прелюдия. В большинстве своём это яркие, характерные пьесы в широком образном диапазоне от добродушно-иронических, непринуждённо-шутливых, гротесково-сатирических до скорбно-возвышенных, интеллектуально-углубленных и величаво-сосредоточенных в традициях Генделя и Баха. Композитор традиционно использует этот жанр в самостоятельных циклах: *Прелюдии для фортепиано* ор. 2 и ор. 34, *Прелюдии и фуги* ор. 87; в качестве отдельных частей в циклических формах: *Квинтет* ор. 57; а также как самостоятельное произведение: *Траурно-триумфальная прелюдия памяти героев Сталинградской битвы* (1967).

Жанр пассакалии с характерным для нее остинатным повторением основной мысли в басу Шостакович использовал для воплощения сосредоточенного размышления в музыке, трагического катарсиса. В сочинениях на военную тематику пассакалия часто замещает лирическое *Adagio*. Отражая внутреннюю силу духа (*8 симфония*), чувство глубокой сдержанной скорби (*Трио Памяти Соллертинского*, *Квартет № 3*, *Скрипичный концерт № 1*), пассакалия нередко выполняет функцию философско-трагедийной кульминации в цикле. По замечанию В. Бобровского, пассакалия «становится в симфонических концепциях Шостаковича носителем ведущей положительной идеи» [1, с. 242].

Семантикой жуткого механизированного движения наделён жанр токкаты. Традиционный *perpetuum mobile* у Шостаковича переосмысливается, часто связываясь с воплощением образов зла. В отдельных сочинениях соединение токкаты и пассакалии образует цикл в цикле, где энергии грозного натиска сил разрушения и смерти (токката) противостоит мужественный стоицизм и несгибаемая внутренняя воля (пассакалия), как в Квартете № 3 — III и IV части, в Симфонии № 8 — III часть.

Именно в русле указанных образно-семантических сфер трактует данные жанры и А. Люксембург. Три пьесы едины в интонационном плане. Автор сознательно ограничивает себя определённым комплексом интонаций, выявляя в процессе развития и преобразования их скрытые возможности. Не используя в музыкальном материале других цитат, — кроме монограммы *DEsCH*, — или далёких аллюзий, композитор воссоздает характерные приметы стиля великого современника. Можно предположить, что в данном сочинении Люксембург попытался представить свое видение личности гениального композитора.

Прелюдия (*Andante con moto*) написана в трёхчастной форме с динамической репризой, типа *A B* A_1 (24 тт. – 19 тт. – 17 тт.). Характер скорбно-сосредоточенного шествия создается хоральной моноритмической фактурой, минорным колоритом, патетическими интонациями-возгласами. Ощущение размеренного движения возникает благодаря пунктирной ритмической формуле в размере 2/2, с небольшими вариантами проходящей через всю пьесу. Структура гармонических созвучий, сочетающих уменьшенную октаву с тритоном (в крайних частях), уменьшенную октаву и

две уменьшенные квинты, сцепленные на расстоянии малой секунды — “тритон-аккорд” (в средней части), показывает высокий уровень диссонантности.

Прелюдия и *Пассакалия* интонационно связаны: ядро 17-тактовой темы фугированной *Пассакалии* положено в основу *Прелюдии,* но его изложение и звучание в указанных пьесах различно. Аккордовые вертикали в партиях обеих рук в *Прелюдии* есть не что иное, как два зеркально-симметричных пласта, одновременно проводящих тему в прямом и обращённом виде. Если брать за отправную точку тему *Пассакалии*, то в тема в прямом движении (Т) помещенав нижний пласт, а в тема в обращении (⊥) — в верхний. Направляющими в этом движении служат крайние звуки обоих пластов — d^3 и *D*.

Начало средней части ***(f)*** знаменуется вертикальной перестановкой пластов, смещением их в крайние регистры, энгармоническими заменами аккордовых тонов. Развитие, заключающееся в ритмической активизации, нарушении регулярности, появлении пауз, а также в динамическом нарастании, приводит к смысловой и громкостной кульминации пьесы, точно совпадающей с точкой «золотого сечения». Сокращённая реприза (***ppp***), вариантно возвращающая I часть, казалось бы, дает импульс новой волне развития. Однако активность движения падает. *Прелюдия* заканчивается возвращением на исходную звуковысотную и регистровую высоту (последние 4 такта), образуя мистический замкнутый круг. Схематически строение Прелюдии можно представить следующим образом:

Рисунок 1. Строение *Прелюдии* А. Люксембурга.

Выделяя подчёркнуто высокий уровень диссонантности основной темы, автор, по-видимому, намеренно даёт её в искажённом виде, усиливая тем самым трагическую экспрессию образа. Напомним, что Шостакович нередко прибегал к такому приёму (примером может служить главная партия в разработке и репризе I части Симфонии № 7).

Важную роль в создании своеобразного эффекта приближения играет распределение двух динамических волн. В *Прелюдии* А. Люксембурга использовано большое динамическое нарастание от ***pp*** *misterioso* начала I части до генерального ***sfff*** конца II части и небольшой волной от ***ppp*** до ***f*** в III части:

Рисунок 2. Динамическое развитие в *Прелюдии* А. Люксембурга.

Если *Прелюдия,* воплощающая образ движения, представлялась как картина шествия, то ***Пассакалия*** (*Moderato*) отразила течение внутренних мыслей человека. Такая трактовка, без сомнения, продиктована самим характером музыкального материала, хотя и не лишена некоторого противоречия. Ведь исторически сложилось так, что именно пассакалия связывается с шествием, а прелюдия — с импровизацией, размышлением.

В *Пассакалии* воскрешается дух самых глубоких сочинений Шостаковича с их раздумьями о смерти, времени и о себе. Именно в *Пассакалии* А. Люксембург выражает своё авторское отношение к своему современнику, сделав монограмму *DEsCH* интонационным ядром 17-тактовой темы. Композитор осознал, что он жил в одно время с большим художником, чей уход он воспринял как величайшую потерю. Напомним, что в мемориальных сочинениях многих композиторов на смерть Шостаковича (Л. Пригожина, М. Носырева, С. Цинцадзе, Я. Фрейдлина, А. Шнитке и др.) монограмма *DEsCH* явилась импульсом к драматическому развёртыванию. В сочинениях Шостаковича монограмма или мотивы, близкие ей по звуковому составу, использовались весьма часто: гл.п. I части *Пятого квартета*, I и III части *Восьмого квартета*, III часть *Десятой симфонии*, скерцо из *Скрипичного концерта* и др.

Тема-монограмма в *Пассакалии* выступает строго, сдержанно и в то же время певуче (авторское указание *cantabile*). Её предваряет квартовый зачин — вечная интонация зова, которая здесь воспринимается как сигнал не только к восприятию “символа”, но и всего последующего развития. Основная протяжённая тема, помимо инкрустации монограммы, интересна во многих отношениях. Если говорить о гармонических средствах, то налицо использование хроматической тональности с центром *d*. С точки зрения синтаксической структуры, тема вырастает из ряда мотивов-сегментов, разделённых между собой паузами, которые в свою очередь, “проросли” из одного ядра.

Так, второй сегмент (первый — тема *DEsCH*) — вид “мотива креста” в малотерцовом объёме, звучащий в несколько “выровненном” варианте. Однако здесь он не выступает как самостоятельная семантическая единица, а является интервально суженным обращением темы-монограммы *des–c–h* — *f–e–fis–g*. Третий сегмент, сохранив исходную интонацию тритона, но представив ее в обращении (диапазон первого сегмента — a^1–es^2), сам подвергается развитию. Его трёхзвучный мотив, состоящий из последования уменьшённой и чистой квинт (g^2–cis^2–gis^2), в четвёртом сегменте дан в ракоходе (b^2–es^2–a^2), а в пятом — в инверсии ракохода (des^2–as^2–d^2). Шестой и вторая половина четвёртого сегмента, имеющие общий нисходящий контур, также можно представить как зеркальные варианты друг друга (композитор заменяет восходящий ход на квинту нисходящим на кварту e^2–h^1).

Тким образом, можно заметить, что А. Люксембург использует некоторые приёмы, характерные для серийной техники, а именно: сегментацию ряда, приём варьирования и прорастания в нем (по А. Веберну «одно и то же, но в тысяче вариантов»), выбор ведущих интервалов — малой секунды, уменьшенной и чистой квинт. Целостному восприятию темы способствует её волнообразное строение: начинаясь с a^1(***mf***) и достигнув местной кульминации b^2 (***f***), она возвращается на исходную высоту (***p***).

Данная тема становится основой особой, фугированной формы *Пассакалии* (фуга-пассакалья — по И. Кузнецову, по Ю. Холопову — фугостинато) как результата

жанрового синтеза[1]. Тема проходит десять раз в одной тональности, образуя двухчастную форму с заключением. В процесе развития композитор использует, с одной стороны, традиционные полифонические приёмы — неудержанные противосложения, стретты, октавные дублировки изложений темы, проведения ее на разном высотном уровне, сочетание полифонического и аккордово-гармонического склада письма. Как указывает И. Кузнецов, «своеобразие этому типу фуг придает фактурный контраст разделов, создаваемый вариационной формой, и сочетание имитационного строения полифонической ткани с постоянным звучанием (чаще — в басовом голосе) одной и той же темы» [2, с. 127]. С другой стороны, привлекают внимание средства, характерные для современного контрапунктического письма: возникновение гармонических созвучий в результате линеарного движения различных голосов фактуры, ведущая роль секундовых и малотерцовых связей между ними, образование интервально однородных аккордов нетерцовой структуры и др.

Интересна в данном ракурсе II часть *Пассакалии*, состоящая из четырёх проведений темы и полностью выдержанная в гармонической фактуре. Из нее заимствуется строение аккордовой вертикали как для противосложения, так и для темы из *Прелюдии*. Первое проведение (пятое из общего количества) представляет собой октавно дублированную тему в нижнем голосе и размеренное движение четвертями аккордового противосложения моноинтервальной структуры (тритон в уменьшённой октаве). Во втором проведении (начиная с авторской ремарки «болезненно, таинственно», ***pp***) тема перемещается в третью октаву, а противосложение — в большую, где, сохранив своё мерное движение (в данном случае — октавами), неуклонно “карабкается” вверх, преодолевая расстояние в три с половиной октавы. В плане содержания эти музыкальные средства, по-видимому, призваны отразить душевные терзания крайней степени. Третье, кульминационное проведение (*Largo*) основано на стретте с однотактовым интервалом вступления и полным звучанием темы. В данном контексте массивные аккорды крупными длительностями на ***f*** воспринимаются как отчаянный протест против смерти.

В небольшом заключении-послесловии, где применен прием двухголосной стретты, постепенно ослабляется жуткий накал предыдущего напряжения. Усеченная до 8 тактов тема проводится в низком регистре с расстоянием в две октавы и постепенным снижением уровня динамики до ***ppp*** — как поиск того момента истины и тишины, который примиряет нас с вечностью.

Токката (*Allegro con fuoco*) раскрывает своего рода третью ипостась метатемы цикла. Три разных облика, три контрастных её воплощения подчёркнуты авторскими указаниями в каждой пьесе — *misterioso, cantabile*, свирепо — соответственно.

В *Токкате* А. Люксембургу удалось найти точные средства передачи всей жёсткости, механистичности разрушительной силы зла. В быстром темпе уже знакомые, использованные ранее приёмы, обновляются. Так, наряду с элементами эквиритмической зеркальной симметрии (тт. 3–5, 11–13, 65–71), звучат имитации мотивов в обращении и зеркальном отражении (тт. 1–2, 6–9, 41–44); проведение темы восьмыми длительностями с

[1] Исторически устоявшейся формой в пассакалии являются вариации на *basso ostinato*. Форма высшего порядка, как правило, складывается в трехчастные построения. В современной музыке появляются жанрово-гибридные формы фуги, среди которых — фуга-пассакалья. Образцы такой формы находим в финале симфонии *Гармония мира* П. Хиндемита, первой фуге из финала Симфонии № 1 С. Слонимского и др.

повтором отдельных нот (тт. 1–4, 19–22) подчёркивает её нынешний, токкатный облик. Остродиссонирующий “тритон-аккорд” является не только гармонической основой противосложения (тт. 55–57) и утолщённого пласта зеркально-имитируемой темы в генеральной кульминации всего произведения — ***ffff***, *marcato* тт. 58–63, но и выступает как самостоятельная единица в музыкальном развитии (тт. 3–4, 6–7).

Форму *Токкаты* в целом можно определить как трёхчастную. При этом крайние части скорее выполняют функции вступления и заключения к центральной средней части. При едином — зеркально-симметричном — способе изложения музыкального материала, характерном для всех частей, их интонационное содержание различно. Так, I часть (тт. 1–17) начинается с полного проведения темы, которая здесь укладывается в пять тактов в размере 4/2. Следующие пять тактов — это ракоходный вариант темы (неполный), плавно переходящий в моноритмическое механистическое мелодико-гармоническое движение на *crescendo*. Заключительная гармоническая последовательность в условиях общей тональной неустойчивости приобретает ярко выраженное каденционное звучание благодаря кварто-квинтовому соотношению в аккордах крайних звуков и терцовой структуре самих аккордов, образующих политональное сочетание $\frac{A^6{}_4}{C_6}$

Вступающая после однотактовой “передышки” III часть (*Piu mosso*, т. 65) воспринимается как последний титанический порыв. От точки нулевого отсчёта — звука *es¹,* подчиняясь центробежной силе, к крайним регистрам “уступами” устремляется ровный мелодический поток, представляющий собой свободную гармоническую фигурацию на основе аккорда с чистой квартой и тритоном, поддерживаемый динамическим нарастанием. Интервальный состав этих четырёхзвучных “уступов" — тритоны и чистые кварты, связываемые между собой интервалом малой секунды или чистой квинты. Не задерживаясь долго на вершине, волны потока начинают медленно сближаться — малосекундовые интонации в виде аккордов с уменьшенной октавой, в ритмическом оформлении две восьмые–четверть. Создается эффект открытых, несдерживаемых стенаний, ещё и ещё раз напоминающих о боли утраты. Всё останавливается на хроматическом полутоне *d¹–dis¹*. Графически III часть можно представить следующим образом:

Рисунок 3. Развитие в репризе *Токкаты* А. Люксембурга

Средняя часть (*Tranquillo*) так же, как и *Пассакалия*, представляет собой фугу-остинато, выстроенную по принципу динамических волн в границах трёх разделов. 12-тоновая хроматическая тема (записанная по правилам правописания мажорной хроматической гаммы) неизменно проходит 24 раза (по 8 проведений в каждом из трех разделов), чередуясь с четырьмя интермедиями. Она условно разбивается на три интервальных сегмента, сочетающих: а) чистую кварту и чистую квинту, б) большую сексту и большую септиму, в) малую секунду и малую терцию.

Эта авторская тема (1,5 такта), безусловно, написана под влиянием темы XV фуги (*Ges-dur*) ор. 87 Д. Шостаковича. Из неё взята идея расширения звукового диапазона от начального звука (здесь от *f*). Характерно, что в обеих темах задан быстрый темп и соблюдается поступательное движение четвертями.

Уже в экспозиционном первом разделе проходит интенсивное развитие. Так, четыре из восьми проведений темы звучат в малой октаве, и по два — во второй и большой. В качестве контрапункта к теме-остинато выступает уже известная тема, общая для *Пассакалии* и *Прелюдии*. Следовательно, тема *Токкаты*, написанная А. Люксембургом в стиле *à la Шостакович*, благодаря полифоническому принципу взаимодействует с темой Шостаковича, выступающей в функции *метатемы* цикла, и это конттрапунктическое соединение воспринимается как стилевое приближение к музыке классика XX века.

Сочетание остинатного и фугированного принципов повлияло на характер взаимодействия тем: тема *Токкаты* выдержана в строгом остинато, в то время как метатема, не совпадая с её границами, изменчива и очень свободна в своём развитии (в пятом и седьмом проведениях она звучит в обращении с пропуском отдельных нот). Композитор избегает сложной формы двухтемной фуги, следуя принципу постепенного интонационного сближения двух генетически родственных тем. Две короткие интермедии производны от второй темы. Для них типичны последовательность чистых-уменьшённых, чистых-увеличенных интервалов, симметрия в расположении голосов.

Две интермедии (по 3 и 4 такта) содержит и средний раздел. В них, как, впрочем, и во всем разделе, основой выступает приём расширения звукового пространства. Так как девятое–десятое проведения темы звучали в верхнем голосе, одиннадцатое–двенадцатое — в басу, а тринадцатое–четырнадцатое — в третьей октаве, то возникает ассоциация с перестановками первоначального соединения в технике двойного контрапункта. Кульминационный момент раздела — низвергающийся пассаж на ***ff*** (т. 49) протяженностью в пять октав, сдерживаемый нарочито подчёркнутым звучанием темы в контроктаве.

Третий раздел (17–24 проведения) — генеральная кульминация *Токкаты*. Её непосредственная подготовка движением параллельными тритонами и “тритон-аккордами” в контрапунктирующем голосе, завершается четырёхкратным остинатным утверждением (***ffff***) темы в третьей октаве. Контрапунктом служит ее свободная имитация в обращении на расстоянии восьмой длительности.

Завершая анализ цикла *Три пьесы для фортепиано* А. Люксембурга, обобщим сделанные наблюдения. В трех контрастных жанрах — прелюдии, пассакалии, токкате, — по авторскому замыслу представлены три лика одной темы. Помимо этого, дополнительную объединяющую силу имеют отдельные элементы музыкального языка — отсюда выбор аккордовой вертикали в виде тритона, “вписанного” в объём уменьшенной октавы (“тритон-аккорд”), использование отдельных полифонических приёмов (имитации, зеркально-симметричных перестановок голосов), хроматической тональности как интонационной основы цикла, преобладание волнового принципа развития материала, наличие аккордово-гармонических арок (первый аккорд *Прелюдии* воспроизводится в первом и заключительном тактах *Токкаты*). Указанные элементы гармонического языка, особенности фактурной организации, трактовки хроматической тональности, жанровой

трансформации материала и т.д. в сочинении А. Люксембурга перекликаются со стилевыми константами музыки Д. Шостаковича.

Три пьесы для фортепиано, посвященные Д. Шостаковичу, среди огромного числа произведений мемориальной тематики являются весьма показательными и интересными в своём замысле и композиционном решении. Введение темы-монограммы, использование трёх ведущих для творчества Д. Шостаковича жанровых моделей с сохранением их семантической нагрузки, соединение темы-аллюзии из *Ges-dur*-ной фуги ор. 87 Д. Шостаковича и основной темы всего произведения А. Люксембурга можно расценить как проявление стилевого диалога.

Библиографические ссылки

1. БОБРОВСКИЙ, В. Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича. **В:** *Статьи и исследования*. Москва, 1990, с. 234–255.
2. КУЗНЕЦОВ, И. *Теоретические основы полифонии XX века*. Москва: Консерватория, 1994.

FORMAREA REPERTORIULUI PIANISTIC NAŢIONAL ÎN REPUBLICA MOLDOVA ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX (ANII '40–'60)

THE CREATION OF THE NATIONAL PIANO REPERTORY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY (THE 40s–60s)

ELENA GUPALOVA,
lector superior universitar, doctor în studiul artelor,
Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălţi

Articolul descrie procesul evoluţiei muzicii moldoveneşti contemporane pentru pian, asimilarea treptată de către compozitori a diferitelor genuri muzicale, dezvoltarea activităţii pedagogice, interpretative şi editoriale din Republica Moldova în cea de-a doua jumătate a sec. XX. De asemenea, mai este analizată includerea lucrărilor autohtone pentru pian în repertoriul instructiv şi cel de concurs. Autoarea depistează o anumită corelaţie între aprobarea pedagogică şi concertistică a pieselor pentru pian şi publicarea lor ulterioară.

***Cuvinte-cheie**: culegere de note, publicaţii pentru pian, repertoriul autohton instructiv, repertoriul pentru concurs, aprobarea pedagogică şi concertistică.*

The article describes the process of evolution of Moldovan contemporary music for piano, the gradual assimilation by the composers of different music styles, the evolution of pedagogical, interpretative and editorial activities in the Republic of Moldova in the second half of the 20th century. There is also an analysis of the introduction of native pieces for piano in the educational and competition repertory. The author traced out a certain correlation between the pedagogical and concert approval of the pieces for piano and their subsequent publication.

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

În procesul evoluţiei muzicii contemporane moldoveneşti pentru pian din a doua jumătate a secolului XX putem schiţa, în mod convenţional, şase etape, ce coincid pe plan cronologic cu deceniile postbelice: *1) mijlocul secolului XX (anii '40–'50); 2) anii '60 ; 3) anii '70; 4) anii '80; 5) anii '90* şi *6) începutul secolului XXI*. Procesul de afirmare şi dezvoltare a unor genuri

muzicale diverse ce aparţin creaţiei componistice pianistice moldoveneşti, începând cu mijlocul secolului XX, a întrunit două direcţii complementare. Pe de o parte, avea loc procesul de devenire a şcolii componistice naţionale, iar pe de alta, în mod evident, se îmbunătăţea calitatea pregătirii profesioniste a viitorilor pedagogi în instituţiile muzicale profesioniste din republică.

Nu este întâmplător faptul că până în anii ’40 ai secolului XX în Moldova nu a fost editată nici o culegere didactică pentru pian — avem în vedere culegeri de note sau metode pentru pian. În anii ’20–’30 ai secolului trecut principala atenţie a reprezentanţilor pedagogiei noastre muzicale era îndreptată mai mult spre educaţia muzicală generală decât spre cea profesionistă. Iată de ce sarcina centrală a instituţiilor de învăţământ muzical din ţinut (Conservatorul şi Colegiul de muzică din Chişinău) era de a oferi o educaţie muzicală tuturor doritorilor. Contingentul elevilor în aceste instituţii era diferit, atât din punctul de vedere al vârstei, cât şi din cel al aptitudinilor muzicale. De exemplu, instruirea la primul conservator *Unirea* era cu plată, iar admiterea — liberă pentru toţi doritorii de a avea studii muzicale. Reieşind din aceste fapte, nu existau cerinţe de program stricte.

În Moldova de după război se resimţea necesitatea unui repertoriu didactic naţional. Anume în acea perioadă au apărut toate condiţiile necesare pentru dezvoltarea culturii muzicale profesioniste, ce a reunit arta componistică, interpretativă şi pedagogia muzicală. Procesul de formare a repertoriului pianistic moldovenesc a cuprins câteva etape ce se completează reciproc: apariţia unui anumit număr de creaţii pentru pian (în manuscris), aprobarea lor pedagogică şi scoaterea la lumina tiparului. Nu toate lucrările ce au fost scrise în această perioadă au fost publicate. Multe din ele erau supuse selecţiei unor comisii specializate ce activau pe lângă Ministerul Culturii. Unele dintre acestea erau preluate cu rapiditate în practica didactică şi erau editate la fel de rapid, iar altele îşi aşteptau publicarea ani în şir, deseori rămânând în manuscris.

În anii ’40 ai secolului XX şi-a continuat activitatea Colegiul de muzică din Chişinău, instituţie de învăţământ muzical mediu, iar în 1940 a fost înfiinţat Conservatorul Moldovenesc de Stat, care a primit statutul de primă instituţie de învăţământ muzical superior din republică. De asemenea, în Chişinăul postbelic, îşi desfăşura activitatea artistică Filarmonica Moldovenească de Stat. Implementarea în procesul didactic a unor cursuri progresiste, novatoare, a unor metodici de instruire pianistică şi de practică pedagogică, preluate de la „combinatul muzical” al surorilor Gnesin (renumita instituţie superioară moscovită — Institutul Muzical-pedagogic de Stat şi Colegiul muzical „*Gnesin*”), foarte repede au dat rezultate palpabile în procesul de pregătire a unor pedagogi calificaţi.

După modelul şcolii muzicale specializate moscovite *A. Goldenweizer*, cât şi a şcolii *P. Stolearski* din Odesa, care au fost înfiinţate în scopul dezvoltării artistice planificate şi profunde a unor copii şi tineri talentaţi, în anul 1940 a fost fondată la Chişinău Şcoala-internat republicană de muzică *E. Coca*. În această perioadă, de asemenea, îşi desfăşurau activitatea, atât în capitală cât şi în diverse localităţi din republică, şcoli de muzică cu frecvenţa de zi şi de seară: la Tiraspol – 1938, Soroca – 1944, Bălţi – 1945, Bender – 1945, Cahul – 1954, Nisporeni – 1957, Drochia – 1958, Hânceşti – 1958 ş.a.

Totodată, pe lângă dezvoltarea nivelului profesionist al măiestriei pianistice în republică avea loc formarea şcolii componistice naţionale. În anul 1940 a fost fondată Uniunea Compozitorilor (UC) din Republica Moldova, în cadrul căreia şi-au desfăşurat activitatea Şt. Neaga, E. Coca, S. Şapiro, S. Zlatov ş.a. În anul 1945, s-a mutat cu traiul, din Odesa la Chişinău, Leonid Gurov, care s-a aflat la începuturile şcolii componistice moldoveneşti a

perioadei sovietice. Primul deceniu postbelic (1946–1956) a fost legat de stabilizarea şi completarea componenţei artistice a UC — membri al acestei uniuni au devenit absolvenţi ai Conservatorului din Chişinău, printre care amintim pe S. Lobel, A. Stârcea, V. Zagorschi, D. Fedov, care au fost discipolii lui L. Gurov.

În dezvoltarea muzici profesioniste pentru pian, acea perioadă a constituit un timp al afirmării diferitor genuri componistice, majoritatea cărora apăruse pentru prima dată în muzica moldovenească. Deşi multe din aceste creaţii nu au trecut proba timpului, totuşi, acestea, într-un timp relativ scurt, au pregătit terenul pentru apariţia unor mostre noi, pe deplin profesioniste, ale creaţiei componistice naţionale pentru pian.

I. Miliutina relevă: *„Devenirea artei muzicale profesioniste moldoveneşti, inclusiv cea cameral-instrumentală, se referă la perioada anilor ’40 şi prima jumătate a anilor ’50. Evident, această perioadă se caracterizează prin formele mici şi monotonia genurilor, întrucât predomină piesele de dimensiuni reduse”* [1, p. 190].

Într-adevăr, anume prelucrările de melodii populare, cât şi lucrări nu prea mari de tip fantezie sau suită, ce au întrunit particularităţi specifice folclorului moldovenesc au constituit acea sferă dominantă în activitatea componistică profesionistă.

În muzica moldovenească s-au făcut întotdeauna simţite tendinţele spre imagini naţionale specifice bazate pe cântece şi dansuri. Nu este întâmplător faptul că primele lucrări pianistice postbelice au fost anume prelucrările şi aranjamentele de melodii folclorice de popularitate, cât şi creaţii originale, scrise în conformitate cu tradiţiile genurilor populare. Deşi au îndeplinit „o misiune istorică” precisă în acei ani, genurile în cauză nici astăzi, după mai bine de şase decenii, nu şi-au pierdut actualitatea.

Cele mai interesante mostre ale artei cameral-instrumentale a compozitorilor moldoveni în domeniul pianului ***în anii '40-'50 ai secolului XX*** sunt diversele aranjamente ale cunoscutului cântec popular *Marița*, cât şi unul din cele mai populare dansuri din republică — *Moldoveneasca*. Aceste lucrări au fost editate nu doar în Moldova, ci şi la Moscova, Leningrad şi Riga, fapt ce vorbeşte despre interesul sincer faţă de folclorul moldovenesc al multor oamenilor de cultură din diferite regiuni ale URSS.

Prelucrările melodiilor folclorice de popularitate în această perioadă au fost publicate la editura locală (Chişinău), cât şi în Rusia (Moscova), Ucraina (Kiev) şi în ţările baltice (Vilnus), de către compozitorii S. Zlatov: *Dansuri la brad* (1950), *Roata* (1957); D. Fedov: *Bătuta, Melodie* (1956); coreograful L. Oşurco: *Trei înainte* (1958) ş.a.

Primele lucrări pianistice postbelice ale autorilor moldoveni imitau atât intonaţii folclorice caracteristice, cât şi ritmica tradiţională a cântecului şi dansului popular. Intonaţiile populare pot fi auzite pe larg în miniaturile pentru pian de Şt. Neaga — *Basarabeanca* şi *Joc* , care au fost scrise de către compozitor în anii ’40 ai secolului trecut, în imediată apropiere de lucrări mai ample precum *Fantezia moldovenească* pentru vioară, pian şi orchestră de corzi; suita simfonică *Moldova* şi *Poemul despre Nistru*.

Începând cu anul 1948, la congresele şi plenarele Uniunii Compozitorilor RSSM au început să fie interpretate cu regularitate lucrări reprezentative ale compozitorilor autohtoni, fapt ce a servit drept imbold pentru autorii din republică de a crea lucrări concertistice ample, contribuind şi la realizarea scenică a acestora de către tinerii muzicieni-interpreţi. Astfel, la începutul anilor ’50 ai secolului XX, au trecut cu succes aprobarea scenică unele din cele mai importante lucrări pianistice ale lui L. Gurov şi D. Fedov, prezentate la plenarele Uniunii

Compozitorilor RSSM: în 1951, la plenara a 3-a — *Suita pentru copii* de L. Gurov, iar la plenara a 5-a, în anul 1954 — *Concertul Nr. 1* pentru pian de D. Fedov — creații ce au fot editate cu mult mai târziu — în anul 1960 [2, 3].

În anii ’50, la editura din Chişinău, de asemenea, a fost publicat un mare număr de miniaturi pentru pian semnate de S. Lobel: *Rondo* (1950), *Cântec de leagăn, Dans găgăuz, Oleandra* (1956). În curând, tot aici avea să vadă lumina tiparului şi două culegeri de muzică pentru pian ale aceluiaşi autor: *Şase piese pentru pian* (1957) şi *Douăsprezece piese pentru pian* (1959) [4, 5].

În această perioadă au fost create şi lucrări pentru şcolile de muzică: *Scherzino* (1957) de E. Lazarev, *La vânătoare* (1956) de M. Fişman. De asemenea, în aceşti ani au apărut şi lucrări de concert: *Concertul nr.2* pentru pian şi orchestră de V. Poleacov (1958), suita pentru pian *Jucării* (1957) şi *Scherzo* (1959) de S. Şapiro, *Studiu-expromt* (1957) şi *Cântec de leagăn* (1958) de V. Zagorschi, *Două preludii* (1957) de A. Stârcea, *Umoresca* (1957) de A. Mulear. Unele din aceste lucrări au fost aprobate la concursul tinerilor muzicieni de către elevii şcolii-internat *E. Coca*, în anul 1950 [6, p. 85].

În anii ’50 s-a format şi baza profesorală a colectivului pedagogic al catedrei Pian special al Conservatorului Moldovenesc de Stat (I. Guz[1], A. Socovnin, T. Voițehovscaia, E. Revzo, V. Levinzon, L. Vaverco[2], O. Jucov[3], E. Bogorodschi[4] ş.a.),[5] care s-a modificat pe parcursul deceniilor. Din momentul creării sale, această instituție superioară de muzică a devenit un etalon pentru profesionalismul pianistic în republică.

Deceniile următoare (anii ’1960–’1980) pot fi apreciate ca o etapă de avânt artistic, un „veac de aur” în istoria culturii muzicale a Moldovei. În acea perioadă, în lucrările pentru pian ale autorilor moldoveni putem observa detaşarea de principiile aranjamentului şi de citarea directă a temelor populare, iar în „*compartimentele tematice, corelarea cu paleta imagistică, cu elementul emoțional şi de expresivitate a melosului popular, cu particularitățile culturii interpretative populare, au devenit principii dominante*” [1, p. 192–193].

Anii '60 ai secolului XX au constituit o perioadă extrem de fertilă în procesul de dezvoltare a vieții muzicale a republicii. Toate astea şi-au găsit reflectare atât în evoluția profesionistă a procesului de creație, cât şi în introducerea ulterioară în practica pedagogică a unor lucrări pentru pian autohtone. Un rol important în activizarea acestui dublu proces artistic l-au avut Primul concurs republican (1963) şi interzonal (1966) al tinerilor interpreți, care au fost organizate în capitala RSSM. Toate lucrările, scrise în calitate de creații obligatorii pentru concursurile muzicale amintite, erau preconizate pentru o pregătire pianistică profesionistă destul de avansată.

Menționăm, că în această perioadă a evoluat semnificativ şi arta interpretativă a pianiştilor din instituțiile de învățământ muzical mediu ale republicii. La Conservatorul

[1] Un timp îndelungat (între anii 1944–1965) Iulii Guz a condus cu succes catedra de Pian special a Conservatorului de Stat din Chişinău.

[2] În anul 1957, după ce a fost înființat Concursul internațional *P. Ceaikovski* din Moscova, la Chişinău a avut loc Primul festival republican al tineretului din Moldova, în care primul loc la secția pian a fost obținut de Ludmila Vaverco. Această evoluare a pianistei s-a dovedit a fi un debut cu succes pe scena moldovenească.

[3] O. Jucov reprezenta şcoala pianistică rusă (clasa profesorului A. Goldenweizer, asistentul lui V. Sofronitsky).

[4] El a fost profesorul cunoscutului pianist şi pedagog S. Bengelsdorf. În anii ’60 ai secolului trecut a plecat la locul său de baştină — Ucraina.

[5] Mulți dintre pedagogii amintiți îşi desfăşurau activitate şi la Şcoala-internat de muzică *E. Coca*.

Moldovenesc de Stat *G. Musicescu* (între anii 1963–1984 — Institutul de Arte) a avut loc divizarea catedrelor — Pian special şi Pian auxiliar.[6] Primii absolvenţi ai Şcolii-internat de muzică *E. Coca* şi Colegiul *Şt. Neaga* au devenit studenţi la Conservatorul de Stat din Chişinău.

Analizând materialele de arhivă ale Colegiului de muzică din Chişinău, deducem că această profesie devenea tot mai populară în rândul tinerei generaţii. Iată cum se modificase, în conformitate cu datele istorice, cantitatea de absolvenţi ai catedrei pian special, la sfârşitul anilor ’50 ai secolului trecut – în 1955 – 17 absolvenţi, în 1956 – 20 de absolvenţi, în 1958 – 22 de absolvenţi, în 1960 – 28 de absolvenţi [7, p. 128].

Un factor decisiv în dezvoltarea creaţiei componistice pianistice în republică în perioada dată a devenit fluxul permanent al unor forţe interpretative noi, din rândul absolvenţilor Conservatorului din Chişinău (A. Dailis, L. Oxinoit, V. Govorov, G. Strahilevici), cât şi din rândul muzicienilor ce îşi făcuse studiile în Rusia sau alte republici (E. Zac, A. Miroşnicov, S. Besedânski).

Între 27 mai şi 4 iunie anul 1960, la Moscova s-a desfăşurat cu mare succes Decada Literaturii şi Artei moldoveneşti, iar în programele de concert, alături de muzica simfonică au fost prezentate şi cele mai importante lucrări pentru pian ale autorilor şi interpreţilor autohtoni. Datorită contribuţiei lui V. Zagorschi, care fusese ales preşedinte al Uniunii Compozitorilor din Moldova, iar din 1968 — membru al conducerii şi secretar al Uniunii Compozitorilor din URSS, publicaţiile lucrărilor autorilor autohtoni au devenit regulate, nu doar la noi în republică, ci şi peste hotarele ei (Moscova, Leningrad ş.a.).

La începutul anilor ’60 ai secolului trecut a apărut necesitatea stridentă a unor culegeri de lucrări naţionale, pentru că în programele concertelor academice, examenelor şi concursurilor, fusese introdusă, în calitate de cerinţă obligatorie, interpretarea unor lucrări ale autorilor moldoveni, adiţional la programul de bază. Introducerea creaţiilor autohtone a devenit normă şi pentru examenele de absolvire ce aveau loc la Conservatorul Moldovenesc de Stat din Chişinău. De exemplu, în 1957, la examenul de stat, studenţii au interpretat: *Preludiul* şi *Basarabeanca* de Şt. Neaga, *Trei preludii* de A. Stârcea, *Hora* de S. Lungul. [7, p. 224–229]. Faptul că aceste lucrări se studiau după manuscrise, constituia un mare inconvenient — notele erau transcrise de mână de către pedagogi şi deseori puteau conţine greşeli sau imprecizii.

În anii ’60 au văzut lumina tiparului primele culegeri republicane ce cuprindeau lucrări pianistice semnate de compozitorii autohtoni, sub redacţia pedagogică a unor reputaţi profesori de la Conservator — T. Voiţehovscaia şi A. Dailis — două volume, apărute, respectiv, în 1960 şi în 1963, ambele publicate în Moldova, şi culegerea *Piese ale compozitorilor Moldovei*, în aceeaşi redacţie, apărută în anul 1964, la Moscova. În anul 1961, de asemenea, în republică a fost publicată culegerea *Lucrări alese pentru pian ale compozitorilor moldoveni*, redactată de C. Enenco, care era adresată nu doar elevilor şcolilor de muzică, dar şi studenţilor de la colegiu şi conservator [8; 9; 10; 11; 12].

Prelucrările folclorice pentru pian din acea perioadă au fost publicate de autorii moldoveni Z. Tkaci (*Codrii, Doina, Dans, Măi băiete, Fata cu ochii verzi*, 1968), S. Zlatov (*Viţa de vie*, 1960), S. Lobel (*Cântec moldovenesc*, 1967), C. Rusnac (*Hora moldovenească*, 1969). Repertoriul pentru copiii de la şcolile de muzică a fost completat prin ciclurile de lucrări semnate

[6] Pe parcursul unui şir întreg de ani, în perioada postbelică, aceste catedre constituiau o singură structură.

de compozitorii L. Gurov (*Cinci piese pentru pian*, 1960), O. Tarasenco (*Zece piese pentru pian*, 1960) şi A. Mulear (*Tablouri muzicale*, 1964).

Repertoriul pianiştilor interpreţi profesionişti ai republicii a inclus şi piese de concert, de virtuozitate: *Toccata* (1960) de L. Berov, *Nuvelă* (1965) şi *Burlesca* (1966) de V. Zagorschi, *Capriciu* (1969) de S. Lungul, *Scherzo* (1962) de E. Lazarev. În aceeaşi perioadă a apărut şi a fost publicat un mare număr de lucrări ample ale compozitorilor Republicii Moldova: *Concertul nr. 1* pentru pian şi orchestră de D. Fedov (1960), *Sonatele* pentru pian de V. Zagorschi (1962), V. Sârohvatov (1963) şi A. Stârcea (1966), *Sonatinele* de V. Sârohvatov (1962) şi M. Fişman (1968), *Tema cu variaţiuni* pentru pian (1967) de S. Lungul. Printre aceste lucrări ample ciclice editate în acei ani se află şi *Suita romantică în formă de variaţiuni* pentru pian (1963) de A. Stârcea, *Suita* (1964) de Gh. Neaga, *Preludiul şi fuga* pentru pian (1967) de M. Kopytman.

„În anul 1967, Congresul III al compozitorilor Moldovei a menţionat drept o mare realizare a culturii muzicale moldoveneşti, creşterea importanţei genurilor camerale. La acea dată, muzica moldovenească cuprindea deja un mare număr de lucrări camerale ce intrase în repertoriul interpretativ şi didactico-pedagogic”, — arată I. Miliutina în articolul dedicat dezvoltării artei cameral-instrumentale în RSSM [1, p. 192–193].

În încheierea putem concluziona:

- Formarea efectivă a repertoriului pianistic naţional în Republica Moldova a început destul de târziu (anii ’60 ai secolului XX), fiind legată nemijlocit de ascensiunea sistemului de învăţământ muzical local (crearea unor trei verigi profesioniste interdependente: şcoli de muzică, colegii de muzică şi conservator).
- Cercetarea tendinţelor de bază ale formării repertoriului pianistic naţional şi a unor sarcini specifice pe care este chemat să le îndeplinească a arătat, că acest proces a avut loc concomitent în două direcţii: *1) repertoriul didactic* (tehnic-instructiv, selectat pe baze metodice pentru începători şi tineret) şi *2) repertoriu interpretativ de concert* (de concert şi concurs, de virtuozitate — pentru interpreţi consacraţi).
- Dacă în anii ’40–’60 ai secolului XX în repertoriul naţional moldovenesc predominau piese simple, cu caracter didactic în care era etalat un puternic colorit naţional, apoi începând cu anul 1960, se completează mult mai armonios şi sistematic categoria repertoriului interpretativ de concert, fapt ce a devenit posibil datorită creşterii semnificative a profesionalismului componistic şi pianistic în republică.

Referinţe bibliografice

1. МИЛЮТИНА, И. Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. **В:** *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва, 1978, с. 190–212.
2. ГУРОВ, Л. *Пять детских пьес для фортепиано*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1960.
3. ФЕДОВ, Д. *Концерт № I*: для фортепиано с оркестром. Москва: Советский композитор, 1960.
4. LOBEL, S. *Douăsprezece piese pentru pian*. Chişinău: Editura de Stat a Moldovei, 1959.
5. LOBEL, S. *Şase piese pentru pian*. Chişinău: Editura de Stat a Moldovei, 1957.
6. REABOŞAPCA, L. Notiţe despre trecutul şi prezentul învăţământului muzical din Moldova. **In:** *Învăţământul artistic dimensiuni culturale:* conf. de totalizare a activităţii şt.-didactice a pedagogilor şi doctoranzilor AMTAP (30 aprilie 2004), ed. a 4-a. Chişinău, 2005, p. 85–87.
7. CIAICOVSCHI-MEREŞANU, G. *Învăţămîntul muzical din Moldova: (de la origini pînă la sfîrşitul secolului XX).* Chişinău: Grafema Libris, 2005.

8. *Пьесы композиторов Молдавии*: 2–7 кл. ДМШ. Сост. и пед. ред. Т. Войцеховская и А. Дайлис. Москва: Музыка, 1964.
9. *Сборник фортепианных произведений для учащихся детских музыкальных школ.* Ч. 1. (Для уч-ся 3–4 классов). Сост. и ред. Т. Войцеховская, А. Дайлис. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963.
10. *Culegere de piese pentru pian din creaţia compozitorilor moldoveni*: (p-ru 2 şi 4 mâini). P. 1. Alcăt. şi red. T.Voiţehovskaia şi A.Dailis. Chişinău: Cartea Moldovenească, 1960.
11. *Culegere de piese pentru pian din creaţia compozitorilor moldoveni*: (p-ru 2 şi 4 mâini). P. 2. Alcăt. şi red. T.Voiţehovskaia şi A.Dailis. Chişinău: Cartea Moldovenească, 1960.
12. *Избранные фортепианные произведения молдавских композиторов.* Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1961.

CULEGEREA *MELODII POPULARE MOLDOVENEŞTI* DE CAROL MICULI CA MODEL DE TRATARE A FOLCLORULUI LA ÎNCEPUTURILE COMPONISTICII MOLDOVENEŞTI

THE COLLECTION *POPULAR MOLDOVAN MELODIES* BY CAROL MICULI AS A MODEL OF APPROACHING FOLKLORE AT THE BEGINNING OF THE MOLDOVAN COMPOSITION SCHOOL

DIANA BUNEA,
conferenţiar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

ECATERINA GÎRBU,
lector superior,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

Autoarele articolului cercetează unele modalităţi de tratare a folclorului în culegerea „Melodii populare moldoveneşti", transpuse pentru pian de C. Miculi, în anii '50 ai secolului XIX. Compozitorul tinde să îmbine autenticul popular cu mijloace de expresie academico-romantice în armonizare, ritmică, formă, factură ş.a. Această culegere poate fi considerată drept una din pietrele de temelie ce au stat la începuturile componisticii moldoveneşti.
***Cuvinte-cheie*:** *folclor, armonizare, ritm, formă, factură, componistica naţională.*

The authors investigate some approaches to folklore treatment in the collection „Popular Moldovan Melodies" transcribed for piano by C. Miculi, in the 50s of the 19th century. The composer tends to combine authentic folklore features with academic and romantic ways of expression in harmonization, rhythm, forms, texture. This collection can be considered as one of the cornerstones of the national Moldovan and Romanian composition school.
Keywords: *folklore, harmonization, rhythm, form, texture, the national composition.*

Este cunoscut că în veacul al XIX-lea, în Ţările Române a avut loc o perioadă de renaştere naţională şi culturală, condiţionată în mare măsură de evenimentele social-politice ce au bulversat continentul european încă la sfârşitul secolului precedent — avem în vedere în primul rând, revoluţia franceză, care, pe plan cultural, a servit drept un puternic imbold pentru emanciparea naţiunilor europene, pentru aprecierea şi valorificarea tezaurului lor naţional.

În prima jumătate a secolului XIX, cultura noastră muzicală a trecut prin transformări esenţiale, fiind marcată de diminuarea influenţei orientale şi lărgirea celei occidentale atât în învăţământ (tinerii fac studii europene ş.a.) cât şi în viaţa culturală (turneele trupelor de operă italiene, înlocuirea vechilor meterhanele cu fanfarele de tip occidental ş.a.). În această perioadă apar primele creaţii româneşti de tip european, oamenii de cultură îşi îndreaptă privirile spre arta populară, începe valorificarea conştientă a acesteia. M. Kogălniceanu, în *Dacia literară* (începând cu 1840), înaintează un adevărat „manifest romantic", pledând pentru adresarea la subiectele istorice, folclorul românesc, pentru cultivarea creaţiei populare. Folclorul devine obiect al preocupărilor teoretice, dar şi sursă importantă de inspiraţie pentru scriitori şi muzicieni — printre primii, Alecu Russo defineşte folclorul drept oglindă realistă a vieţii poporului şi izvor nesecat de inspiraţie pentru literatura cultă, Vasile Alecsandri publică primele culegeri de folclor, iar Gheorghe Asachi îşi îndreaptă atenţia spre mitologia populară.

La rândul lor, muzicienii din această perioadă caută să valorifice folclorul românesc. Iată ce scrie cercetătorul Zeno Vancea, cu referire la reprezentanţii primei generaţii de compozitori români (Al. Flechtenmacher, E. Wachmann, A. Wachmann şi L. Wiest): „…aceşti înaintaşi ai muzicii româneşti ... au căutat să-i imprime, în conformitate cu spiritul vremii, un distinct caracter naţional." [1, p.16].

În prima jumătate a secolului XIX apar colecţii de cântece populare, scrise în notaţie vest-europeană şi aranjate pentru pian — vorbim aici de culegerile lui F. Rouschitzki (*42 de cântece moldoveneşti, valahe, greceşti, turceşti*, 1834), C. Steleanu (*Hori naţionale româneşti* 1847), C. Miculi — (*4 caiete ce cuprind câte 12 arii naţionale româneşti*, 1854), H. Ehrlich (*Arii naţionale româneşti*, apărută la Viena în 1850), A. Flechtenmacher (*Colecţiune de cântece naţionale,* 1869), Ioan A. Wachmann (*România, Buchet de melodii valahe originale, Ecouri din Valahia, Malurile Dunării* — patru caiete publicate între 1846–1860), Alexandru Berdescu (nouă caiete de *Melodii*, 1860) ş.a. Amintim şi cele câteva *Codexuri* apărute în aceeaşi perioada, care conţin şi melodii populare — în special, din mediul urban.

Se remarcă diversitatea melodiilor cuprinse în culegerile date (cântece româneşti, alături de cele greceşti şi turceşti, melodii din repertoriul lăutăresc, romanţe, cântece de lume, dansuri), ce oglindeşte repertoriul muzical, în special, urban, care circula în acea perioadă şi care va intra în repertoriul pianistic naţional al saloanelor timpului.

Toate acestea au o dublă importanţă, atât pentru ştiinţa etnomuzicologiei, cât şi pentru istoria muzici naţionale, marcând, pe de o parte, începuturile valorificării profesioniste a folclorului, iar, pe de alta — crearea unor prime mostre ale componisticii naţionale româneşti. Apariţia lor vorbeşte despre interesul pentru folclor, manifestat în mediile cultural-intelectuale, dar şi despre dorinţa de a-l face cunoscut unui public mai larg. După aprecierea mai multor cercetători, aceste prime culegeri de melodii populare au servit drept bază pentru crearea culturii muzicale româneşti moderne.

În contextul cultural al vremii s-a remarcat, în calitate de pianist, compozitor, pedagog şi dirijor, **Carol Miculi** (1821–1898). Născut la Cernăuţi, a desfăşurat o activitate artistică prodigioasă în Bucovina şi Moldova, dar şi peste hotare (în calitate de director al Conservatorului din Lvov)[1].

[1] După cum se ştie, în muzicologia europeană acestui compozitor i se acordă un merit aparte, (el fiind discipol al lui Chopin), ca prim editor al operelor complete ale marelui compozitor, în 17 volume.

Muzicologul Zeno Vancea îl apreciază pe C. Miculi ca fiind un reprezentant de vază al primei generaţii de compozitori români, alături de Ioan Andrei Wachmann (1807–1883) Ion Kartu (1820–1897), Alexandru Flechtenmacher (1822–1898), Eduard Wachmann (1836–1924), compozitori pentru care muzica noastră populară a constituit una din principalele surse de inspiraţie.

Tendinţa de adresare la muzica populară se înscrie în tradiţiile curentului romantic, fiind definitorie în procesul de devenire a componisticii naţionale, dar şi a şcolilor componistice naţionale europene. În acest context, putem presupune că C. Miculi şi-a îndreptat atenţia spre valorile folclorului românesc şi datorită celebrului său profesor, F. Chopin, a cărui muzică este axată puternic pe temeliile folclorului polonez.

Aportul său în cadrul procesului de devenire a muzicii româneşti moderne este notabil, numele lui rămânând strâns legat de publicarea unei din cele mai importante colecţii de cântece şi jocuri populare româneşti din nordul Bucovinei şi din Moldova, din prima jumătate a secolului al XIX-lea — *Quarante huit airs nationaux roumain*, înmănuncheate în patru caiete, câte 12 melodii, apărute la Leopol (Lvovul de astăzi) în 1854 şi republicate mai apoi în diferite oraşe (Kiev, Cernăuţi, Iaşi, Bucureşti, Varşovia, Leipzig, Paris)[2].

Chiar de la prima sa publicare, această colecţie s-a remarcat prin mai multe momente ce au făcut-o deosebită de alte colecţii apărute în acea vreme — în special, prin ***diversitatea surselor de culegere*** a pieselor, prin ***varietatea genuistică*** a acestora, cât şi prin ***tendinţa de păstrare a specificului popular*** al fiecărei melodii în parte.

C. Miculi introduce în colecţia sa melodii variate, ce provin nu doar din mediul urban, conform şabloanelor timpului, ci si din mediul rural şi păstoresc — doine, cântece, cântece de lume, dansuri, melodii păstoreşti. O bună parte au fost culese şi selectate de către compozitor în timpul aflării în satele din Bucovina şi Moldova — se ştie că el a fost oaspete des la Şipote, la părintele Iraclie Porumbescu (tatăl lui Ciprian Porumbescu), unde îşi petrecea vacanţele în fiecare vară şi unde îşi aducea pianul tocmai din Lvov. De asemenea, se ştie că Miculi, „alături de elevul său Gustav Lange a străbătut munţii, pe la stânele de oi, ascultând cântecele ciobanilor [3, p. 37].

Totodată, găsim în culegerea sa şi mai multe melodii din repertoriul marilor lăutari ai timpului — Nicolae Picu din Bucovina şi Barbu Lăutaru din Moldova, pe care C. Miculi, fără îndoială, ar fi avut ocazia să-i asculte [2, p. 5]. Astfel, în comparaţie cu sursele la care se adresaseră contemporanii săi (abordând preponderent folclorul urban), provenienţa melodiilor prezente în culegerea lui Miculi este diferită.

La acestea adăugam şi un alt fapt important, menţionat de cercetători — rigurozitatea cu care compozitorul a notat melodiile, cât şi respectarea originalului cules — pledoarie pentru păstrarea autenticităţii sursei populare.

În acest context, apare semnificativă afirmaţia lui Corneliu Buescu: „Iată deci că Miculi a efectuat culegerea de melodii nu ca un diletant, ci ca un adevărat artist muzician pe deplin format. Condus în permanenţă de cunoştinţele căpătate de la maestrul său polonez, în legătură cu cântecul popular şi cu valorificarea lui, Miculi nu şi-a permis să introducă nici cea mai mică

[2] La Chişinău, acestea au fost editate în anul 1987, sub îngrijirea lui Gleb Ceaicovschi-Mereşanu. În cele ce urmează, vom utiliza anume această ediţie [2].

variere, în ceea ce priveşte linia melodică, chiar dacă printr-o asemenea „contribuţie" cântecul sau aria ar fi avut poate de câştigat" [3, p. 49].

De asemenea, este importantă şi înalta preţuire pe care a arătat-o Vasile Alecsandri acestei colecţii, într-un articol apărut în *România literară*, la 1855, intitulat *Melodiile româneşti ale lui Şarl Miculi*. Se ştie, că şi marele poet era unul din adepţii neobosiţi, alături de alţi înaintaşi ai vremii, ai păstrării nealterate a tezaurului nostru popular.

Aşadar, compozitorul Carol Miculi a urmat şi a promovat, încă în prima jumătate a secolului XIX, principii progresiste de culegere a creaţiei muzicale populare. Putem să ne convingem de acest fapt, urmărind mai îndeaproape desfăşurarea discursului muzical al pieselor, care, fără îndoială, păstrează, fie şi în înveşmântare muzical-academică, prospeţimea şi parfumul sursei populare.

În cele ce urmează, ne propunem o scurtă privire analitică-structurală a pieselor culese şi transpuse pentru pian de Carol Miculi, în vederea depistării şi aprecierii conexiunilor dintre academic şi popular, cât şi a dezvăluirii unor aspecte ale abordării, de către compozitor, a sursei populare, în contextul începuturilor componisticii româneşti.

Astfel, unul din primele şi cele mai interesante aspecte, din punctul de vedere arătat mai sus, este **armonizarea** melodiilor. Cercetătorul C. Buescu, în monografia citată mai sus [3], vorbeşte despre „măiestrita realizare a armonizărilor" şi despre tendinţa de „păstrare nealterată a creaţiei populare româneşti". „În general, limbajul armonic folosit de Miculi este deosebit de colorat. În armonizarea ariilor şi jocurilor ce alcătuiesc colecţia, Miculi nu se limitează doar la treptele principale ale tonalităţilor, ca alţi compozitori contemporani lui ci, foarte des, apelează la treptele secundare pe care la alterează sau le combină în acorduri de septimă de dominantă şi de nonă, ceea ce creează o mare varietate coloristică" — arată Buescu [3, p. 49]. Astfel, chiar dacă compozitorul a notat melodiile fără să intervină în mersul lor melodic sau cadenţe, armonizările acestora poartă amprenta unei abordări polivalente — pe de o parte acestea sunt tributare limbajului armonic romantic, foarte apropiat de cel al marelui său profesor, iar pe de alta — putem găsi numeroase exemple de armonizare ce vorbesc despre faptul că maestrul a dorit (şi, în multe cazuri, a reuşit) să scoată în evidenţă specificul armoniei populare, aşa cum, cel mai probabil, îl cunoştea din întâlnirile sale cu tarafurile de lăutari vestiţi ai vremii.

Armonizarea melodiei ***Plinu-s, plinu-s de duşmani*** [2, p. 16], este edificatoare în acest sens. Mai întâi, prin faptul că aici maestrul realizează o sinteză dintre armonia modală şi cea tonală, specifică stilului romantic (al celui chopinian, în special). Astfel, în primele două părţi ale melodiei, ce se desfăşoară în cadrul unei forme *quasi* deschise libere (AAB) el păstrează pronunţatele trăsături modale ale melodiei, prin unisonurile şi armonizarea discretă, de fundal, ce se impune doar în segmentele cadenţiale. Secundele mărite pe care le conţine melodia sunt fie „ocolite" prin unison (fapt deosebit de important, întrucât armonizarea acestora deseori capătă sonorizări străine sursei folclorice), fie scoase în evidenţă cu multă inspiraţie prin acorduri de septimă (aici — al dublei dominante, t.3). Partea a treia a melodiei în cauză, în care este situată şi culminaţia acesteia, de o expresivitate aparte, a căpătat a armonizare intensă, bogată, prin succesiunea variată a acordurilor de septimă ale dublei dominante şi dominantei (t.20). Din câte vedem, în această piesă armonia nu este doar un simplu apanaj componistic, — ea serveşte drept un mijloc eficient de evidenţiere a culminaţiei emoţionale a piesei, de dezvăluire a conţinutului ei muzical.

Armonizarea acestei piese este, oarecum, reprezentativă pentru întreaga culegere, întrucât este axată pe sinteza armoniilor academic-romantice cu specificul armonic național, de natură monodic-modală. Această manieră de armonizare poartă un caracter original, novator pentru muzica timpului său.

Compozitorul a sesizat şi a scos în evidență şi caracterul monodic specific melosului popular românesc, fapt exprimat prin armonizările extrem de rafinate ale unor piese cum sunt ***Doina*** *(a-moll)* [2, p. 31) sau ***Buciumul*** [2, p. 23]. Aici se remarcă ***isonul***, care, expus în factură largă, intervale mari, conferă melodiilor o sobrietate şi noblețe deosebite.

Astfel, ca şi pentru marele său profesor, pentru Miculi, armonia devine un mijloc de expresie muzicală deosebit de important. Pe lângă tendința de ***sintetizare a armoniei academice cu particularitățile celei populare româneşti***, prin care se caracterizează înveşmântarea armonică a pieselor din culegerea lui Miculi, putem vorbi şi despre prezența ***caracterului coloristic***, inerent armoniei romantice. Compozitorul accentuează acest caracter nu doar prin succesiuni armonice complexe (înlănțuiri ale acordurilor de septimă, alterații şi cromatizări), ci inclusiv şi prin *ison*, care, expus în factură de octavă-cvintă, nu doar amplifică volumul sonorității, ci creează şi efecte sonore de o originalitate aparte.

Prezența unor armonizări cu caracter sintetic este confirmată şi de C. Buescu: „…față de culegerile lui I.A. Wachmann, Al. Flechtenmacher sau H. Ehrlich, în culegerea sa Miculi apelează la elemente noi față de procedeele clasice. Este vorba de combinarea, deosebit de măiestrită a unor particularități specifice curentului romantic cu elemente de natură folclorică națională românească" (fără, însă, a specifica elementele în cauză) [3, p. 51].

De fapt, stilul de armonizare a surselor folclorice, utilizat de compozitor, reprezintă o realizare importantă, reprezentativă pentru începuturile componisticii româneşti, realizare ce a însemnat o valorificare a cântecului popular în cadrul muzicii academice. Ne alăturăm tezei aceluiaşi autor, care afirmă: „De bună seamă că Miculi nu avea cum să bănuiască pe atunci că maniera în care el armoniza ariile şi jocurile ce alcătuiesc colecția sa va da naştere, câteva decenii mai târziu, unei puternice şcoli naționale muzicale, care avea să creeze, pe baza bogatului tezaur muzical popular, opere româneşti de valoare universală" [3, p. 51]. Considerăm că anume acesta este rolul cel mai prețios pe care-l au armonizările culegerii în cauză.

Abordarea **ritmului** nu este mai puțin complexă — mai întâi, este de menționat precizia ritmică, cu care Miculi a efectuat transcrierile melodiilor. „În ceea ce priveşte ritmica, nu încape nici o îndoială că a respectat-o cu strictețe, de la începutul şi până la sfârşitul fiecărei piese…", arată acelaşi autor [3, p. 49]. Se remarcă în mod special sesizarea rafinamentului ritmic al doinelor, unde autorul utilizează indicații ce au menirea să sugereze stilul şi caracterul interpretării (*quasi in recitataivo, accelerando, con espresione malinconia),* dar şi o notație ce abundă în elemente de rubato cu diviziuni neregulate. Deşi a notat măsurat melodiile de ***Doină,*** conform şabloanelor timpului, compozitorul aduce, pe plan ritmic, „o bogăție puțin obişnuită nu numai la noi, ci şi în întreaga muzică europeană. (.....) Astfel, Miculi reuşeşte să dea un sens ritmic corect pieselor cu caracter de doină, încadrându-se în noțiunea de „cântec lung". Aşa este piesa ***Ah, suflete*** şi mai ales ***Doină***" [3, p. 49, evid. n.].

Este interesant că în aceste piese, dar şi în unele despre care am vorbit mai sus (de ex., ***Buciumul***), autorul sesizat şi a tins să păstreze **stilul improvizatoric** specific melodiilor de factură lirică, evidențiind totodată, cu deosebită pregnanță, **caracterul cantabil** al acestora.

În acelaşi context, se remarcă şi piesa ***Oiţele***, [2, p. 35] care este o melodie păstorească, denumirea căreia sugerează că ar putea fi chiar o versiune a *Ciobanului care şi-a pierdut oile*, fapt ce-l putem intui şi din conţinutul emoţional al piesei: partea *dolente*, la 3/4, are un vădit caracter improvizatoric, meditativ, chiar dacă este indicat *andante*, şi este urmată de un mic compartiment la 2/4, care, păstrând acelaşi tempo (*l'istesso tempo*), sugerează o stare de spirit mai dinamică, după care revine melodia şi caracterul iniţial. Ritmica flexibilă şi armonizarea discretă, dar bogată pe plan coloristic (sunt utilizate acordurile de septimă ale treptei a II-a, a VII-a, a dominantei), fac din această piesă o adevărată bijuterie muzicală, plină de expresivitate şi candoare.

Reieşind din cele expuse, putem spune că Miculi dă dovadă de un spirit creator şi sensibil, fiind un adevărat „deschizător de drumuri", atât în privinţa armonizărilor, cât şi a expresiei ritmice a melodiilor populare din culegerea sa.

Tot astfel, compozitorul excelează în exactitatea **notării ornamentelor**, care, spre exemplu, în doine, se ridică la adevărate culmi ale preciziei şi rafinamentului. În ele, compozitorul îşi etalează talentul creator, aflat în concordanţă cu principiul respectării sursei folclorice. Să nu uităm, că Miculi a notat melodiile după auz sau după memorie, dând dovadă de o pătrundere şi o cunoaştere profundă a particularităţilor melosului popular, identificându-se, în ceea ce priveşte ornamentaţia, cu însuşi interpretul popular, sesizând cu subtilitate fiecare apogiatură, grupetto, tril sau mordent, utilizate în transcrierile sale.

Printre alte elemente utilizate de Miculi drept artificii specifice, în tendinţa de a păstra autenticul melodiilor populare, se numără şi **accentele**, care sunt naturale şi conferă discursului muzical flexibilitate şi dinamism. Accentele ce apar în ***Hora*** [2, p. 85] sau în alte melodii de dans, ilustrează pe deplin aceste afirmaţii. În ***Ciobăneasca*** [2, p. 48] accentele graţioase, expresive, jucăuşe, constituie un important mijloc de expresivitate, servind la evidenţierea caracterului păstoresc al piesei.

De o deosebită importanţă apare şi **maniera de expunere a acompaniamentului** în piesele incluse în culegere. În muzica tradiţională acest aspect corespunde ***ţiiturilor*** (formule ritmice specifice de acompaniament, de obicei arpegiate, la cobză şi ţambal, utilizate în special în muzica de dans, bazate pe parcursul armonic al piesei) care, de fapt, reprezintă înveşmântarea ritmico-armonică a unei melodii populare şi pe care autorul se străduie să le reconstituie, în versiune pianistică. De asemenea, un rol aparte îl au şi ***isonurile*** (sunetele susţinute, pedalele) care sunt caracteristice atât melodiilor păstoreşti, dar şi stilului de acompaniament lăutăresc vechi. Prezenţa acestora în desfăşurarea facturală a lucrărilor vorbeşte despre faptul că Miculi a ţinut să sublinieze aceste elemente specifice atât de importante, utilizându-le în mai multe melodii de dans: spre exemplu, ***Melodie de joc*** [4, p. 95], ***Hora*** [2, p. 97] sunt construite după aceste principii, unde ţiitura ritmico-armonică este îmbinată cu isonul pe sunetul tonicii. Altădată (spre exemplu, în ***Arcanul*** [2, p. 42]) apare isonul în cvintă, care, realizat în factură acordică, sugerează clar sonoritatea cimpoiului — sursa primară a isonului.

Realizările facturale ale ţiiturilor apar a fi destul de diverse, deseori asociindu-se cu maniera de expunere facturală în arpegii largi, de tip romantic, în special, în melodiile de dans. Aşa sunt, spre exemplu, ***Horele*** [2, p. 73, 75, 82, 92]. Particularităţile de tratare a acompaniamentului utilizate de compozitor pentru melodiile date se încadrează în contextul unui proces de apropiere dintre academic şi popular, — proces care, în linii mari, este caracteristic pentru perioada romantică. Astfel, vom întâlni aici, în egală măsură, atât piese *omofone* realizate

în factură acordică bogată; piese cu acompaniament arpegiat (ce sugerează ţiitura, despre care vorbeam mai sus) — în special, horele; cât şi piese în *factură polifonizată*, prin prezenţa unor voci interioare, aşa cum se vede clar în ultima ***Hora*** [2, p. 92] (procedeu care contribuie la îmbogăţirea paletei sonore şi coloristice a discursului muzical, deseori întâlnit şi la Chopin).

În general, întreaga culegere se deosebeşte prin etalarea unei facturi pianistice viguroase, de o largă diversitate — să nu uităm că Miculi a fost un foarte bun pianist, iar ca elev al lui Chopin, îl putem considera continuator şi promotor al pianismului marelui său profesor. De asemenea, cele 48 de melodii cuprinse în culegerea sa, fusese destinate muzicii de salon, pentru a îmbogăţi repertoriul naţional şi acest fapt, fără îndoială, şi-a pus amprenta peste aspectul în cauză.

Este interesant de urmărit şi abordarea formei acestor miniaturi pianistice. După cum am arătat mai sus, deşi compozitorul a stăruit în păstrarea trăsăturilor specifice melodiilor populare, totuşi, transpunerea pianistică a condiţionat, probabil, şi adoptarea unor elemente academice, în special, în ce priveşte **arhitectonica** melodiilor. În linii mari, acest fapt denotă tributul adus romantismului, datorat, în special, marelui său profesor, care, din câte ştim, a dezvoltat genul de miniatură. Putem găsi în culegerea analizată forme proprii acestui gen — în special, cele mono- bi- şi tripartite simple.

Totuşi, după părerea noastră, unele din aceste forme nu întotdeauna pot încadra în mod adecvat melosul popular, valorificând esenţele conceptuale ale unui discurs muzical de sorginte folclorică.

O privire mai atentă asupra unor melodii de formă strofică fixă (de origine vocală), ne face să presupunem că autorul ar fi intervenit în arhitectonica acestora, prin includerea unor compartimente intermediare sau finale, dorind, probabil, să completeze discursul pe plan dramaturgic. Aşa pare să fie, de exemplu, melodia ***Lunca ţipă, lunca zbeară***[3] [2, p. 18], în finalul căreia autorul adaugă patru tacte, cu caracter de încheiere. Un alt exemplu este şi piesa ***Soarele în vârf de munte*** [2, p. 14], constituită într-o formă tripartită simplă cu repriză (ABA). Această formă, destul de străină muzicii tradiţionale româneşti, nu oferă piesei acea concizie specifică dramaturgiei formei tripartite, întrucât primele două părţi ale melodiei sunt percepute ca fiind contrastante (în relaţie de întrebare – răspuns sau argument – contraargument), în timp ce repriza rămâne oarecum în umbră, fiind amorfă pe plan dramaturgic.

Nu acelaşi lucru îl putem spune despre melodiile de dans — aici, autorul păstrează cadrul arhitectonic tradiţional (din unu, două sau trei compartimente). Se remarcă şi formele instrumentale din cinci sau patru compartimente (de ex., ***Horele*** de la p. 82 şi 85 [2]), forme mai rar întâlnite în muzica populară. Aşa cum G. Ceaicovschi-Mereşanu, alcătuitorul ediţiei moldoveneşti a culegerii analizate, atribuie aceste hore la cele urbane, faptul se confirmă nu doar prin forma mai puţin tradiţională, ci şi prin aspectul melodic cromatizat, bogat ornamentat, prin ritmul ce conţine formule (triolete, cvintolete, accente deplasate) ce sugerează, pe lângă originea urbană, şi sursa vocală a acestor două melodii. (De altfel, putem întâlni aici şi alte melodii de dans ce denotă o sursă vocală.)

Cu toate acestea, în linii mari, arhitectonica melodiilor populare transpuse de Miculi nu ştirbeşte din integritatea concepţiilor muzicale ale acestora. Ca şi în cazul armonizărilor sau al

[3] Poezie populară, culeasă şi de Vasile Alecsandri. O variantă modernă, destul de „îndepărtată” de cea prezentă în culegerea lui Miculi, a fost interpretată de regretatul interpret Liviu Vasilică.

ritmicii, compozitorul adoptă vizavi de formele populare tradiţionale abordări de o inspiraţie aparte.

Generalizând, putem afirma cu certitudine, că, prin culegerea sa, Miculi-compozitorul a adus un aport cert în devenirea componisticii naţionale. „Personalitate cu spirit vizionar, Miculi surprinde şi transpune în prelucrările sale caracteristicile funciare ale muzicii noastre tradiţionale...” [4, p. 46–47], arată V. Ghilaş, — afirmaţie la care subscriu şi autorii prezentului articol.

Fiind marcată de un dublu proces — pe de o parte, de suflul creator romantic, iar, pe da alta, de tendinţa de a încadra specificul fiecărei melodii în parte într-un discurs de natură academic-profesionistă, *această colecţie este un model de tratare armonioasă, organică a melosului popular şi poate fi considerată drept una din pietrele de temelie ce au stat la începuturile componisticii noastre naţionale.*

Alăturăm la demersul nostru şi afirmaţiile lui O.L. Cosma, care sunt pe deplin actuale şi astăzi: „Piesele lui Miculi, atât de elogiate la timpul său de Vasile Alecsandri, poartă valoarea unor creaţii autentice ca atare, fără nici o reţinere, ar trebui incluse în repertoriul pianiştilor, meritând din plin să figureze în programele emisiunilor de radio, deoarece potenţele artistice nu şi-au epuizat resursele…. Ascultând cântecele şi jocurile româneşti transcrise de Carol Miculi, ai senzaţia unor imagini coherente, de mare plasticitate, în care rafinamentul se împleteşte cu inventivitatea” [5, p. 335].

Referinţe bibliografice

1. VANCEA, Z. *Creaţia muzicală românească sec. XIX–XX*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1968.
2. MICULI, C. *Melodii populare moldoveneşti*. Chişinău: Literatura Artistică, 1987. Ed. cu grafie chirilică.
3. BUESCU, C. *Restituiri muzicale, Carol Miculi şi Tudor Flondor*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1977.
4. GHILAŞ, V. Preocupări folclorice în Basarabia, Bucovina şi Transnistria. **In**: *Arta muzicală din Republica Moldova*: *Istorie şi modernitate.* Chişinău, 2009, p. 39–59.
5. COSMA, O.L. *Hronicul muzicii româneşti*. Vol. 3. Bucureşti: Editura Muzicală, 1975.

КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. БЕЛЯЕВА *DIES IRAE* ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО

PARTICULARITĂŢILE COMPOZIŢIONAL-DRAMATURGICE ALE LUCRĂRII *DIES IRAE* PENTRU DOUĂ PIANE DE VLADIMIR BELEAEV

DIES IRAE FOR TWO PIANOS BY VLADIMIR BELEAEV: COMPOSITION AND DRAMATURGY FEATURES

МАРИНА МАМАЛЫГА,
мастерантка Академии музыки, театра и изобразительных искусств

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

В статье анализируется сочинение Владимира Беляева “Dies Irae” для двух фортепиано. В центре внимания авторов — композиционно-драматургические, жанровые и стилевые особенности данного произведения, а также специфика его музыкального языка. Специально

заостряется проблема художественного содержания музыки, выявляется соотношение эмоционального и рационального его компонентов.

***Ключевые слова**: Dies Irae, фортепианный дуэт, музыкальный язык, форма, жанр, стиль.*

În articol este analizată lucrarea pentru două piane „Dies Irae" de Vladimir Beleaev. În centrul atenţiei autoarelor sunt particularităţile compoziţional-dramaturgice, cele de gen şi de stil, precum şi de limbaj musical ale acestei creaţii. În special se accentuează problema conţinutului artistic, se abordează raportul între componentele emoţională şi raţională ale mesajului muzical.

***Cuvinte-cheie**: Dies Irae, două piane, limbaj muzical, formă, gen, stil.*

The authors of the present article analyze the work „Dies Irae" for two pianos by Vladimir Beleaev, considering the composition and dramaturgy features of the genre, style and musical language. Special emphasis is laid on the artistic content of the music laying stress on the correlation between its emotional and rational components.

***Keywords**: Dies Irae, two pianos, musical language, form, genre, style, composition.*

Камерная инструментальная музыка занимает ведущее место в творчестве композитора Владимира Беляева. Более того: можно даже утверждать, что именно камерная инструментальная музыка стала для В. Беляева той областью, в которой он наиболее убедительно реализует свой художественный потенциал. Это объясняется тем, что широкие возможности камерно-инструментальных жанров в наибольшей мере соответствуют стремлению В. Беляева оперировать различными тембровыми красками и позволяют ему смело экспериментировать, добиваясь весьма интересных результатов. Композитором созданы произведения для разных камерных составов. Преобладают в его творчестве сочинения для четырех, пяти и более инструментов, как, например, два струнных и один духовой (*Adio*) квартеты, три квинтета, септет *In memoriam* для фортепиано, скрипки, виолончели, флейты, кларнета, фагота и ударных; одночастная композиция *Axa* для двенадцати струнных и т.д. Однако сочиняет В. Беляев также произведения для инструментов соло: *Violino solo* для скрипки, *Scherzo-sarcastico* для трубы, *Три пьесы на одну народную тему* и *Ostinato* для фортепиано. Пишет он и для двух и трех инструментов: *Duo* для скрипки и вибрафона, *Dies Irae* для двух роялей, *Пять миниатюр* для скрипки, флейты и вибрафона.

Одним из показательных камерно-инструментальных опусов В. Беляева является произведение *Dies Irae*, написанное в 2002 г. для двух фортепиано[1]. Сам факт обращения к фортепианному дуэту не часто встречается в творчестве композиторов Республики Молдова и потому заслуживает особого внимания.

Сочинения педагогического репертуара для двух роялей имеются в творчестве ряда отечественных композиторов. Так, уже первый сборник фортепианных произведений местных авторов (*Manual pentru şcolile muzicale de copii)*, увидевший свет в 1960 г., содержит переложения пьес для четырехручного ансамбля, выполненные Т. Войцеховской, А. Дайлисом и Н. Пономаренко. Ряд сочинений для двух фортепиано принадлежит перу В. Ротару. Например, в сборник *Piese, studii şi ansambluri* для фортепиано включены такие его ансамбли как *Şapte paşi, Horă, Briu, Cântec de jale, Joc ţărănesc*.

[1] В. Беляев сочинил данное произведение в расчете на дуэт пианистов А. Лапикуса и Ю. Маховича. Однако первыми исполнителями стали И. Хатипова и Л. Соболева. Премьера состоялась 27.04.2006 в Органном зале Кишинева.

Произведения концертного плана, предназначенные для двух фортепиано, в арсенале молдавских композиторов являются редкостью. В качестве примера можно назвать лишь двухчастный цикл Г. Чобану *Посвящение кишиневской филармонической публике*, а также отдельные пьесы В. Бурли, Е. Мамота, Е. Фиштик, О. Негруцы.

Dies Irae В. Беляева представляет интерес как яркое концертное произведение для двух фортепиано, в котором современный композитор для решения идейно-образных задач обратился к семантике средневековой секвенции, в которой описываются ужасы судного дня: «*День гнева — день сей, день скорби и тесноты, день опустошения и разорения, день тьмы и мрака, день облака и мглы, день трубы и бранного крика против укрепленных городов и высоких башен*» [1, с. 909].

Секвенция *Dies Irae* прочно вошла в историю мировой музыкальной культуры. Считается, что ее текст появился в XIII веке и создан францисканским монахом Томазо ди Челано[2]. Напев секвенции имеет народно-песенные корни и отличается строгостью. К нему нередко обращались разные композиторы как к трагическому музыкальному символу, воплощающему человеческие представления о смерти. Так, например, мелодия *Dies Irae* звучит в финале *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза, в *Пляске смерти* для фортепиано с оркестром Ф. Листа, в Третьей симфонии и симфонической поэме *Пляска смерти* Ш.-К. Сен-Санса, в симфонии *Манфред* П. Чайковского, в сюите *Из средних веков* А. Глазунова, в *Рапсодии на тему Паганини* и *Симфонических танцах* С. Рахманинова, во Второй симфонии А. Хачатуряна, в оратории *Пляска мертвецов* А. Онеггера и во многих других сочинениях.

Секвенция *Dies Irae* привлекала внимание и композиторов Республики Молдова. Так, Г. Няга использовал интонации *Dies Irae* в побочной партии Третьей симфонии как «знак возмездия, неминуемой расплаты за бездумное, развязное веселье» [2, с. 125][3].

Обратился к музыкальному образу *Dies Irae* и В. Беляев, для которого вообще характерно «воплощение таких психологических состояний, которые обобщены категорией трагического» [3, с. 62]. Идейную концепцию его сочинения *Dies Irae* для двух фортепиано можно определить как противоборство жизни и смерти, вечных ценностей и беспощадного разрушения, роковой предначертанности и божественного просветления.

Музыкальным воплощением этого противопоставления выступают две контрастные образные сферы, тесно связанные между собой приемом сквозного развития и производного контраста. Секвенция *Dies Irae* — образ смерти — олицетворяет собой роковое, неизбежное, злое начало, сметающее на своем пути все живое. Она формируется, а потом и исчезает постепенно.

Секвенции *Dies Irae* противопоставлена музыкальная символика эпохи барокко, в частности, Й.-С. Баха. В. Беляев цитирует фрагмент прелюдии *c-moll* из первого тома *Хорошо темперированного клавира*, завершает сочинение гармоническими фигурациями прелюдии *C-dur* из того же полифонического цикла, использует интонационно-

[2] Секвенция *Dies Irae* — одна из пяти секвенций, узаконенных Тридентским собором в Риме (1545–1563), — открывает вторую часть *Реквиема*, заупокойной службы католической церкви. Впервые встречается в 1493 г. в венецианском издании заупокойной мессы. *Dies Irae* исполняется в заключение службы в день поминовения усопших (2 ноября) и в различных заупокойных богослужениях после градуала *Requiem aeternam*.

[3] Третья симфония Г. Няги сочетает в себе признаки симфонии и поэмы: она одночастна, в своем формообразовании сочетает принципы монотематизма и вариационности.

ритмические обороты из фуги *c-moll,* органной токкаты *d-moll*, обращается к другим риторическим фигурам музыки Й.-С. Баха. Эта образная сфера олицетворяет живительную силу человеческого духа и божественного начала.

Переход от одной образной сферы к противоположной совершается плавно и естественно. Обобщенные интонационные обороты музыкальной речи эпохи барокко, которыми открывается сочинение, постепенно складываются в конкретную тему из музыки Й.-С. Баха, звучащую с большой внутренней напористостью; далее эта тема наполняется чертами агрессии и внезапно превращается в необоримую силу *Dies Irae*, становясь символом смерти. Истощив заложенную в ней разрушительную энергию, она трансформируется в неистовые кластерные созвучия и исчезает. Из внезапно наступившей тишины рождаются светлые хоральные звучания, символизирующие возвращение к вечным ценностям и истинам. Композитор словно утверждает в данном сочинении, что все возвращается на круги свои: «… что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем…» [4, с. 666].

Произведение написано в сложной трехчастной контрастной форме (*A–B–C*) крещендирующего типа с кодой. Раздел *A* (тт. 1–92) выполняет функцию развернутого вступления, в котором происходит формирование элементов первой драматургически весомой темы произведения — темы прелюдии *c-moll* из ХТК Й.-С. Баха. Раздел *B* (тт. 93–172) содержит экспонирование и развитие данной темы, полностью исчерпывающее ее интонационный потенциал. В разделе *C* (тт. 173–218), кульминационном по смыслу, вводится вторая, не менее важная в драматургическом отношении тема — тема *Dies Irae*. Завершается сочинение просветленной кодой на материале хорального склада (тт. 220–235). Если данную структуру выразить графически, на наш взгляд, она будет подобна динамической вилочке *crescendo*, которая обрывается *subito piano* по типу многоточия.

Динамическая устремленность формы обеспечивается не только интенсивными интонационно-тематическими процессами, но и выраженной тенденцией к постепенному сжатию каждого последующего ее раздела. Так, раздел *A* занимает 92 такта, раздел *B* — 80 тактов, кульминационная зона *C* — 47 тактов, кода — 15 тактов. Такое соотношение частей одночастной структуры обеспечивает форме целого качество единства и оптимальной пропорциональности. Продемонстрируем сказанное более детальным анализом.

Начальный раздел *A* представляет собой простую двухчастную форму ($a - a_1$), в которой первое построение (тт.1–49) имеет имитационную конструкцию, наподобие экспозиции четырехголосной фуги, а второе (тт. 50-92) реализует принципы контрастной полифонии.

Сочинение открывается резким ходом на м. 9 в басу, дублированным в октаву и решенным ритмически как форшлаг. Он появляется сначала у второго рояля от звука *C*, а затем подхватывается первым роялем на б. 2 выше. Этот ход своей краткостью и императивностью напоминает начало органной токкаты Й.-С. Баха *d-moll* и настраивает на соответствующий характер музыки. Далее у первого рояля звучит одноголосная тема, изложенная в очень высоком регистре на фоне легкого глиссандирования по струнам инструментов: у первого рояля — в большой октаве, у второго — в третьей (тт. 3–10). Интонационно-ритмический контур инципита этой темы напоминает начальные обороты темы фуги *c-moll* Й.-С. Баха. В мелодическом контуре просматриваются также очертания

риторических фигур *passus duriusculus* и *anabasis*. Правда, из-за обилия ходов на широкие интервалы (уменьшенной нисходящей и увеличенной восходящей октавы, нисходящей малой септимы) связь с музыкой Баха на слух не обнаруживается, она выявляется лишь в процессе анализа. Однако одноголосное изложение придает музыке черты темы фуги и словно предполагает дальнейшее полифоническое развитие.

Действительно, после начальных восьми тактов в низком регистре у второго рояля появляется *quasi*-ответ (тт. 10–21). Интонационная структура ответа, по сравнению с темой, является вариантной; одинаковы лишь первые секундовые шаги, в дальнейшем же ответ уступчато и неспешно «двигается» вверх. Противосложение в партии первого рояля ритмически комплементарно. Огромный регистровый разрыв между голосами здесь создает ощущение напряжения и, в то же время, холодной пустоты пространства, чего-то вневременного и безличностного.

До окончания раздела *a* имеется еще два проведения темы (тт. 22–29, 45–49) и один ответ (тт. 29–45). Спокойное полифоническое развертывание дважды прерывается резкими секундовыми созвучиями-кластерами (тт. 27–29, 40–42), которые воспринимаются как тревожные сигналы-предостережения.

В дальнейшем (a_1: тт. 50–92) фактура уплотняется. Музыкальная ткань строится как полифония трех, а затем четырех свободно развивающихся голосов, равномерно распределенных между основными регистрами обоих роялей. Увеличение числа голосов приводит к формированию вязкой музыкальной ткани, в структуре которой встречаются моменты разнообразных имитационных перекличек, контрастных и гетерофонных сочетаний. Общая линия развертывания направлена в сторону постепенного учащения ритмической пульсации, накопления диссонантности звучания и усиления громкостной динамики.

Итогом данного движения становится появление (в т. 93) цитаты из прелюдии *c-moll* Баха, звучащей напористо и энергично. Она открывает собой вторую часть (*B*) музыкальной композиции, которая по форме двухчастна: b – b_1. В построении b (тт. 93–123) тема баховской прелюдии проводится в партии первого рояля. Диатоническая чистота баховской гармонии, выдерживаемой здесь, нарушается кластерными созвучиями второго рояля. Далее в кластерные звучания вклиниваются интонационные обороты, сходные по ритмическому рисунку с токкатной темой цитаты из музыки Баха. Они возникают фрагментарно, прерывисто, пока, наконец, не сливаются с партией первого рояля в одно целостное и непрерывное движение (т. 112). В это время тема самой цитаты растворяется в едином звуковом потоке, неизменной остается только ее ритмическая структура и четкая пульсация. Гармоническая вертикаль политональна и диссонантна.

В построении b_1 (тт. 124–172) тема прелюдии *c-moll* Баха, проводится вторым роялем. На нее, в свою очередь, накладывается политональный мелодико-тематический комплекс в партии первого рояля, который не просто нарушает ясность диатонической гармонии баховской цитаты, но, становясь полноправной частью фактуры, как бы конкурирует с ней и в конечном итоге побеждает: тема цитаты «не выдерживает поединка» и просто поглощается звуковым хаосом, царящим вокруг нее. Неожиданно неизменная токкатная фактура в партии первого рояля прерывается (ц. 139), ее сменяют кластерные созвучия, «разбросанные» по разным регистрам. Угрожающее нарастание звучания говорит о подходе к кульминации всего произведения.

Начало кульминационной зоны сочинения (раздел *C*) ознаменовано появлением зловещей темы *Dies Irae* (т. 180). Здесь все подчинено идее регулярного моторного движения, в котором ровный ритмический пульс шестнадцатыми является фоном для возникновения на нем ярких звуковых точек. Дублированные в пять октав, они поочередно вспыхивают в партии то одного, то другого рояля, и из них постепенно складывается мелодия секвенции. Звуковысотный объем музыкальной ткани здесь грандиозен, громкостная динамика достигает предельно максимальных значений, ритмическая активность поражает напористостью. При прослушивании временами возникают ассоциации с чем-то механистичным, звучание своим токкатным характером напоминает пьесы типа злого скерцо или *perpetuum mobile*. Непрерывный поток кластерных созвучий, не имеющих уже определенно выраженной высоты[4] словно символизирует мощную разрушительную стихию, которая приводит к гибели всего сущего.

В кульминационной зоне произведения выделяются два этапа. Первый (тт. 180–194) — это непосредственное проведение секвенции *Dies Irae* на фоне четырехдольного движения шестнадцатых (такого же, как и в предыдущем разделе). Второй (тт. 195–218) ознаменован появлением жестких аккордовых созвучий, бешеный и яростный темпоритм которых говорит сам за себя — близится страшный финал, развязка и, как следствие этого, конец всему.

Кода, постлюдия, воспринимается одновременно как просветление, очищение и опустошение. Силы зла одержали победу, но мрак рассеялся, и после него не осталось ничего. Словно из пустоты появляется серия мажорных аккордов (*F*, *E*, *F*, *Fis*, *G*, *As*, *H*, *B* и т.д.), которые звучат на фоне прозрачного глиссандирования по струнам роялей (как в начальном разделе формы), а затем воцаряется ясное трезвучие *C-dur*, изложенное в гармонической фигурации по типу соответствующей прелюдии Баха. Это можно сопоставить с эффектом постепенного растворения, застывания звучания, как будто овеянного холодным дыханием вечности. Когда в тишине растворяются последние звуки сочинения, создается впечатление, что молчание реальной жизни продолжает входить в художественный мир произведения, а произведение «втягивает в себя» реальность….

Анализ сочинения *Dies Irae* для двух фортепиано позволяет сделать вывод, что Владимира Беляева привлекают темы глубокого философского звучания, к которым он стремится привлечь внимание широкой аудитории. Композитор пользуется яркими музыкальными средствами, оказывающими сильное художественное воздействие на слушателей. Музыка Баха, секвенция *Dies Irae,* жесткие сонористические кластеры трактуются В. Беляевым как понятные и доступные символы определенного семантического наполнения. Оригинальный синтез традиционного и нового, обновление привычных средств помещением их в неожиданный контекст придает произведению *Dies Irae* качество доходчивости и демократичности, современности и исторической конкретности.

Характеризуя значение сочинения В. Беляева *Dies Irae* в развитии жанров фортепианной музыки Республики Молдова, можно с определенностью утверждать, что

[4] Здесь композитор использует специальную форму нотной записи для отображения кластеров, извлекаемых ударом ладони по клавишам.

это неординарный пример виртуозной концертной пьесы для двух фортепиано с выраженными признаками симфонизации и монументализации жанра.

Библиографические ссылки

1. Книга пророка Софонии. **В**: *Библия*. Книги Священного Писания Ветхого Завета и Нового Завета. Chicago, 1990, с 909–911.
2. АКСЕНОВ, В. *Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века).* Кишинэу: Bulat Art Glob, 1998.
3. ТРОЕРИНА, Е. *Камерная инструментальная музыка В.А. Беляева: композиционно-драматургические решения, черты стиля*: диплом. работа. Кишинев: ГУИ, 2001.
4. Книга Екклезиаста, или проповедника. **В**: *Библия*. Книги Священного Писания Ветхого Завета и Нового Завета. Chicago, 1990, с. 666–674.

VII. Interpretarea muzicii de cameră

CINCI PRELUDII-TABLOURI PENTRU PIAN DE V. SECIKIN: COMENTARII INTERPRETATIVE

FIVE PRELUDES-TABLEAUX FOR PIANO WRITTEN BY V. SECHKIN: PERFORMING COMMENTS

INNA HATIPOVA,
conferenţiar universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

În articolul de faţă sunt analizate Cinci preludii-tablouri pentru pian ale compozitorului şi pianistului V. Secikin, scrise în ultima perioadă a vieţii sale. Autoarea examinează forma, trăsăturile componistice şi stilistice ale pieselor menţionate. De asemenea sunt evidenţiate tipurile facturii pianistice. Articolul conţine recomandări în plan interpretativ, pedagogic şi sfaturi pentru tinerii interpreţi.

Cuvinte-cheie: *piese pentru pian, genul de preludiu, miniatura pentru pian, analiza interpretativă.*

Five preludes-tableaux for piano written by the composer and pianist V. Sechkin during the last years of his life have been analyzed in the present article. The article considers the characteristic particularities of the musical language, form (composition) and style of these piano pieces. Special emphasis is laid on the types of piano texture. The article contains numerous performing and teaching recommendations for young pianists.

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

Genul de preludiu este larg răspândit în creaţia pianistică a compozitorilor din Republica Moldova. Preludiile pentru pian pot fi găsite în moştenirea artistică a lui Şt. Neaga, S. Lobel, A. Stârcea, V. Simonov, A. Luxemburg, Gh. Neaga, P. Rusu, I. Macovei, V. Rotaru, S. Lungul, C. Rusnac, M. Stârcea şi muţi alţii. Genul de preludiu a fost, de asemenea, în sfera de interese creative ale compozitorului Vitalii Secikin.

Vitalii Secikin (1927, Harkov – 1988, Chişinău) a fost apreciat ca un cunoscut pianist, profesor şi compozitor ucrainean, laureat al concursurilor internaţionale, militant activ în domeniul muzicii, Artist emerit al Ucrainei. Aproape 30 de ani V. Secikin a lucrat la Conservatorul din Kiev, unde şi-a început activitatea ca pedagog şi a ajuns şef al catedrei pian special, profesor universitar şi decan al facultăţii de pian (1972–1985) [1, p. 319]. Talentul său muzical nu a fost limitat doar la activitatea didactică şi interpretativă. Pianistul a fost autorul numeroaselor lucrări remarcabile în diferite genuri — de la miniaturi până la concerte pentru pian.

Interesul deosebit al compozitorului pentru muzica de pian se explică prin mai multe motive. V. Secikin a fost un strălucit pianist, care a absolvit în 1954 aspirantura la Conservatorul din Moscova în clasa de pian a lui Ia. Zak. El a câştigat Premiul I la Concursul Internaţional de Pian de la Berlin (1951). Maestrul a compus mai multe creaţii pianistice: *două Sonate pentru pian, Suita pentru două piane, Suita Tablouri muzicale din Cehoslovacia, Variaţiuni, Trei preludii, Dumka, Poem sărbătoresc, Trei studii-tablouri.*

În ultimii trei ani ai vieţii sale V. Secikin a lucrat la Chişinău în calitate de şef al catedrei Pian la Conservatorul de Stat *G. Musicescu*, împărtăşind cunoştinţele şi experienţa sa pedagogică tinerilor muzicieni din Moldova. Anume în această perioadă V. Secikin a compus *Cinci preludii-tablouri* pentru pian. După cum a mărturisit compozitorul, acest ciclu pentru pian a fost inspirat de tablourile pitoreşti ale naturii Moldovei. Subsemnata a avut norocul de a fi prima ascultătoare, iar mai târziu a devenit prima interpretă (după autor) a acestor miniaturi poetice.

Putem presupune că cele *Cinci preludii-tablouri* au fost concepute de către autor ca un mic ciclu, piesele fiind legate între ele după principiul contrastului de tempouri şi de imagini. Cu toate acestea, fiecare miniatură are propria dispoziţie şi trăsături stilistice.

Preludiul-tablou nr.1 este scris în forma tripartită complexă (*A–B–A*) în tonalitatea *f-moll*. Tema de bază ne cucereşte prin farmecul gingaş al melodiei şi caracterul sentimental al muzicii. Melodia în expunerea omofonică din mâna dreaptă răsună pe fundalul pătrimilor pe *tenuto* (indicaţia autorului) din acompaniament. Pătrimile trebuie executate foarte delicat, cu un tuşeu moale; funcţia lor este de a susţine tema. Caracterul muzicii este precizat de autor prin remarca *inaferando* (it. — subtil, abia atingând), care a fost utilizat pentru prima dată de compozitorul rus A. Skriabin. În măs.9 caracterul muzicii se schimbă pentru un scurt timp, *tranquillo* iniţial trece în *poco agitato* (după cuvintele compozitorului). În măs. 13 reapare melodia de bază a piesei.

Secţiunea mediană (*poco accelerando*, măs. 25) se deosebeşte prin caracterul neliniştit al muzicii. Dezvoltarea melodiei, care parcă e ascunsă în intervale şi acorduri, este însoţită de o creştere în registrul superior. În acelaşi timp se măreşte dinamica, atingând apogeul în punctul culminant (*fortissimo*, măs. 39), care trebuie interpretat maiestuos, cu un sunet plin. În măs. 29–32 are loc o scădere treptată a tensiunii şi un mic *diminuendo e poco ritenuto* pregăteşte începutul reprizei.

Materialul intonativ-tematic al ultimului compartiment (de repriză) din preludiul-tablou (măs. 33–60) este identic cu structura muzicală a primei părţi: din nou răsună melodia lirică şi sentimentală, care creează la ascultător o imagine tristă, melancolică. Pătrimile pe *tenuto* din mâna stângă pot fi redate printr-un sunet mai profund, deja nu ca un acompaniament, ci ca o voce contrapunctică. Această interpretare serveşte drept mijloc de dinamizare a reprizei în aspect interpretativ, având în vedere absenţa unor schimbări în textul autorului: factural, tonal, dinamic.

Preludiul finisează cu o codă mică (ultimele opt măsuri), bazată pe materialul din secţiunea mediană. După un scurt *crescendo* şi *forte* sonoritatea descreşte brusc, oprindu-se pe ultima cvintă la bas.

În lucrul asupra piesei se recomandă ca pianistul să se concentreze pe redarea liniei melodice: ea trebuie să fie intonată expresiv, cu un sunet uniform, lin şi totodată convingător. Această expunere a melodiei corespunde naturaleţei şi simplităţii dezvoltării materialului muzical din miniatura analizată.

Preludiul-tablou nr. 2 reprezintă un scurt ”eseu” în caracter de *scherzo, scherzino*, ceea ce este indicat în denumirea originală a autorului — *scherzando molto*. Scrisă ca o piesă umoristică, de glumă, ea atrage atenţia prin conţinutul luminos, optimist, prin desene ritmice capricioase, prin factura lejeră şi transparentă.

Piesa este scrisă în forma tripartită complexă (*A–B–A*) şi are un caracter foarte jucăuş. Tema de bază din prima parte a piesei se caracterizează prin abundenţa accentelor şi folosirea haşurii de *staccato* ascuţit. Atenţia principală în lucrul asupra acestui compartiment trebuie acordată reproducerii exacte a ritmului punctat în mâna dreaptă şi a haşurilor: combinarea de

legato, *staccato* şi *tenuto* în mâna dreaptă şi stângă, precum şi ligile mici în linia melodică. În măs. 19–24 factura piesei se schimbă: mişcarea ascendentă a optimilor *martellato*, urmată de *crescendo* şi *accelerando*, aduce la un acord accentuat în nuanţa de ***mf***. Acest acord, la rândul său, dă un impuls mişcării rapide a şaisprezecimilor în sextolete, care se încheie cu un pasaj strălucitor pe ***ff***. În măs. 25 tema de bază readuce la imaginile iniţiale ale piesei. La sfârşitul primei părţi în expunere apar şaisprezecimi în cvintolete din registrul acut, care redau, parcă, un murmur de izvor.

Secţiunea mediană (*Agitato*, măs. 37) are un caracter energic, palpitant, care se evidenţiază prin mişcări la intervale mari în linia tematică expusă în registrul mediu, amintind timbrul violoncelului şi figuraţiile volante ale şaisprezecimilor din mâna dreaptă care transmit un conţinut romantic, tulburător. Pasajele bazate pe intervale de terţe creează asociaţii cu *Studiul op. 25 nr. 6* de F. Chopin.

Începând cu măs. 45 dezvoltarea se dramatizează: autorul indică în text ***ff*** şi *furioso*. Punctul culminant al acestei secţiuni reprezintă un tril luminos, finisat cu un pasaj de virtuozitate, care pianistul trebuie să-l distribuie între două mâini. Având în vedere tempoul rapid, partida din mâna dreaptă, plină de note duble, va necesita o studiere specială din punct de vedere al tehnicii. Pasajul din măs. 50 realizează şi funcţia de pregătire a reprizei. În absenţa remarcilor autorului cu privire la nuanţele dinamice în interpretarea pasajului, este posibilă următoarea versiune: la început ***fp***, urmat de un *crescendo molto* spre repriză, care începe cu nuanţa de ***ff*** (spre deosebire de ***mp*** în prima parte a *Preludiului-tablou*).

În partea a treia a piesei (măs. 51–86) este repetat în întregime materialul tematic din prima parte, care readuce imaginile iniţiale de scherzo. Miniatura finisează cu două acorduri pe *staccato*, care trebuie să fie executate precis, ascuţit, cu un mare umor.

Preludiul-tablou nr. 3 este întitulat *Peste Nistru*. Prin efecte coloristice, straturi armonice bogate, schimbări tonale frecvente şi subite se crează asociaţii cu creaţia compozitorilor-impresionişti. Conţinutul preludiului transmite o fineţe şi spiritualitate subtilă.

Piesa este scrisă în forma tripartită complexă (*A–B–A*) în tonalitatea *a-moll*. Prima parte (*Lento*, ♩= 56) începe cu o scurtă introducere, expusă în mâna stângă. Mişcarea lină a optimilor, care redă fluxul calm al unui râu, învăluie şi sprijină uşor o melodie gingaşă, ce apare în măs. 4.

În factura preludiului se disting trei planuri: o linie la bas cu optimi în triolete, o voce la alto, o linie melodică contrapunctică. Interpretarea calitativă a acestei facturi necesită o exersare specială. Pe fundalul mişcării de optimi în triolete din acompaniament în registrul grav în mâna dreaptă apare tema de bază — foarte calmă şi expresivă.

Aici, la indicaţiile autorului *dolce* ar trebui să fie adăugate *legato e molto cantabile*. În melodie se resimt intonaţiile de doină, după cum reiese din revenirea constantă la impulsul intonativ iniţial a^1, sfârşitul frazelor cu oprire pe *fermata*, mişcarea descendentă a secundelor ce redau intonaţii de suspin. Acompaniamentul cu triolete pe parcursul primei părţi este lin şi uniform atât din punct de vedere ritmic, cât şi sonor. În măs. 20 autorul transpune tema la un semiton superior în tonalitatea *Ais-dur*, în măs. 35 apare tonalitatea *H-dur*, apoi — *C-dur* (măs. 39), *Cis-dur* (măs. 42) şi doar în ultimele măsuri din prima parte revine centrul tonal iniţial *a*, dar într-o culoare majoră. Interpretul trebuie să studieze atent planul tonal al primei secţiuni din piesă, deoarece schimbarea frecventă a tonalităţilor are un rol important în expunerea temei, redându-i un caracter de improvizaţie.

În secţiunea mediană (*Animato*, măs. 48) starea de spirit şi caracterul piesei se schimbă. Aici domină neliniştea şi agitaţia, generată de pulsaţia tremurătoare a trioletelor. Secţiunea de mijloc se termină pe punctul culminant, redat prin figuraţii ascendente cu şaisprezecimi, distribuite de autor între cele două mâini. Culminaţia trebuie să răsune foarte luminos, emoţional şi inspirat.

Repriza (*Adagio maestoso*, măs. 67) readuce ascultătorul la cercul iniţial de imagini. Comparativ cu prima expunere, imaginea muzicală principală din ultima parte a preludiului este prezentată într-o dinamică maximă, cu schimbarea facturii: partida mâinii drepte este complicată cu note duble, în linia basului apar dublări de octavă. Tema de bază a lucrării se modifică prin deplasarea în registrul acut. O atenţie deosebită pianistul trebuie să acorde remarcii autorului *maestoso*.

Începând cu măs. 79 în acompaniament apar şaisprezecimi, caracterul muzicii devine mai agitat şi furios. Autorul realizează aceasta în special prin schimbarea frecventă a tonalităţilor. Sarcina principală a interpretului în partea a treia a piesei constă în expunerea liniei melodice superioare pe un impecabil *legato e cantabile*, redând în acelaşi timp factura bogată şi intensitatea dinamică. Un mic *ritenuto e diminuendo* precede coda (*Largo*, măs. 91), în care sunetul dispare treptat, pierzându-se pe ***pp***. Pentru a realiza sonoritatea dorită se utilizează pedala stângă.

Preludiul-tablou nr. 4 este numit *Înainte de furtună*. Piesa reprezintă o creaţie romantică de virtuozitate. Forma este bipartită complexă ($A–A^1$).

Prima parte a *Preludiului* (măs. 1–85) debutează cu tema de bază, care este alcătuită din pasaje ascendente avântate (ca nişte valuri) expuse cu şaisprezecimi în triolete, distribuite de către compozitor între cele două mâini. Pasajele creează asociaţii cu rafale puternice de vânt înainte de furtună şi trebuie să fi executate *molto animato e agitato*. Aici lipsesc indicaţiile dinamice ale autorului. Este posibilă următoarea variantă: *poco a poco crescendo*, începând de la măs. 9, şi apoi *diminuendo*, care pregăteşte începutul temei a doua (măs. 18).

Tema a doua a primei părţi este expusă pe o voce în mâna dreaptă. Ea este însoţită de acorduri în mâna stângă. Factura şi caracterul muzicii amintesc de renumitul *Preludiu op. 28 nr. 4* de F. Chopin. De la pianist se cere o atitudine aparte în executarea partidei din acompaniament. În nuanţa de ***pp*** *sempre* ar trebui doar de evidenţiat puţin sunetele, care realizează o schimbare în mişcarea armonică, precum A. Cortot recomandă interpretarea partidei mâinii stângi în *Preludiu e-moll* de F. Chopin [2, p. 294]. O exersare specială necesită atât executarea severă şi uniformă a acordurilor, cât şi realizarea haşurii *molto legato*, folosită pentru a crea impresia de sunare continuă, fără ajutorul pedalei drepte.

În măs. 42 reapare prima temă, dar în mişcarea şaisprezecimilor se includ acorduri stringente, executate pe *staccato sempre*. Un *molto crescendo* în măs.50–57 aduce spre o nouă expunere a temei a doua. În această variantă tema trebuie să răsune mai expresiv, mai emoţional şi mai agitat. În mâna dreaptă apar dublări de octavă, dinamica creşte. Astfel, autorul pregăteşte culminaţia întregii lucrări (măs. 88, ***ff***, *cantabile espressivo*), care se bazează pe materialul primei teme a *Preludiului-tablou*. Acest fragment trebuie interpretat cu un sunet plin şi profund, fără a pierde cantabilitatea sonorităţii. ”Exclamări” în octavă din mâna dreaptă amintesc de fulgere, figuraţiile de triolete răsună foarte tulburător şi emoţionant. Rezultatul dezvoltării este al doilea ”val” al culminaţiei (***fff***, măs. 105). Piesa se încheie cu descreşterea treptată a dinamicii, în

care se sesizează reducerea tensiunii şi ”potolirea” treptată ce ajunge până la ***pp***, în care sunetul parcă se dizolvă (măs. 107–119).

La începutul preludiului lipseşte indicaţia tempoului de către autor. Nu se recomandă interpretarea prea rapidă a piesei: toată factura trebuie să fie bine intonată. Tempoul estimat este ♩ = 96.

Preludiul-tablou nr. 5 este întitulat de compozitor *In memoriam*. Piesa este scrisă în forma bipartită simplă (a–a^1) cu codă şi de la început până la sfârşit este susţinută într-o singură factură: acorduri scrise cu durate de doimi, pe fundalul figuraţiilor ostinato de optimi în triolete în registrul grav. Tema de bază care deschide lucrarea, are un caracter sumbru şi trist. Sonoritatea armonică creează asociaţii cu sunetul clopotelor, care însoţeşte un cortegiu funerar. În măs. 4–7 în ”mersul” solemn al acordurilor apar formule melodice scurte în mâna dreaptă, care redau intonaţii de suspin, de rugăciune.

În prima parte a piesei tema de bază apare de două ori. În a doua expunere (măs. 8) compozitorul face mutarea acordurilor în mâna dreaptă într-un registru mai înalt, intonaţiile de suspin, la rândul lor, trec în registrul grav. Prima secţiune a preludiului se încheie cu acorduri de ”clopote” (măs. 23–26).

În lucrul asupra primei părţi a preludiului pianistul trebuie să fie atent la interpretarea simultană a tuturor sunetelor din acord, pentru că chiar şi cea mai mică „arpegiere” a lor distruge forţa de percepere a imaginii muzicale din această piesă. În redarea expresivităţii artistice necesare ajută şi pedalizarea. În primele patru măsuri, la fel ca în toate pasajele similare, pedala trebuie să fie luată de la bas, adică de la figuraţiile în triolete din mâna stângă. Astfel, sonoritatea următorului acord se construieşte pe basul *g* dublat în octavă. Această pedalizare conferă discursului muzical culoarea şi dimensiunea dorită.

Materialul intonativ-tematic din partea a doua a preludiului este identic cu construcţia muzicală din prima parte. Tema de bază răsună dur şi *poco pesante*. Nuanţa dinamică posibilă este ***mf*** (dinamica nu este specificată de autor). Secţiunea a doua a piesei se bazează pe formule scurte, care redau intonaţii de rugăminte, ele fiind deplasate la o jumătate de ton ascendent. Dezvoltarea materialului tematic din nou aduce la sonoritatea expresivă a clopotelor în caracterul *maestoso e grandioso*.

Opusul se încheie cu o mică codă (măs. 45), în care coloritul sonor se estompează, sunetul dispare treptat, ajungând la ***ppp***: cortegiul funerar se îndepărtează lent.

Pe ultimul preludiu-tablou crearea ciclului a fost întreruptă, pentru că în scurt timp după scrierea acestei piese compozitorul a trecut în nefiinţă... Din păcate până în prezent *Preludiile-tablouri* nu sunt publicate şi există doar în manuscris.

Am a avut de mai multe ori ocazia să includă aceste creaţii în programele de concert. Interpretarea acestor miniaturi poetice întotdeauna a fost percepută cu entuziasm şi cu căldură deosebită atât de profesionişti, cât şi de iubitorii de muzică.

Referinţe bibliografice

1. ГРИГОРЬЕВ, Л.; ПЛАТЕК, Я. *Современные пианисты.* Москва: Советский Композитор, 1990.
2. КОРТО, А. Советы изучающим прелюдии Ф. Шопена. **В**: *О фортепианном искусстве.* Москва, 1965, с. 288–314.

SONATA PENTRU CLARINET ŞI PIAN Nr. 2 DE S. LOBEL ÎN VIZIUNEA INTERPRETATIVĂ A LUI E. VERBEȚCHI

THE SONATA FOR CLARINET AND PIANO No. 2 BY S. LOBEL IN E. VERBEȚCHI'S INTERPRETATIVE TREATMENT

СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО № 2 С. ЛОБЕЛЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКЕ Е. ВЕРБЕЦКОГО

VICTOR TIHONEAC,
doctorand, lector,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

În articolul de față autorul a realizat o analiză interpretativă a Sonatei nr. 2 pentru clarinet şi pian de S. Lobel, în baza înregistrării audio cu valoare de unicat, care se află în fonoteca AMTAP. Înregistrarea a fost realizată de E. Verbețchi (clarinet) şi G. Strahilevici (pian) în 1968. Autorul a încercat să determine unele particularități ale stilului interpretativ al lui E. Verbețchi şi anume: specificul tratării textului componistic, abordarea individuală a partidei clarinetului, indicațiilor dinamice, de articulație etc.
Cuvinte-cheie: *sonata, clarinet, interpretare, forma de sonată, expoziție, dezvoltare, repriză.*

In the present article the author has realized an interpretative analysis of Sonata No. 2 for clarinet and piano by S. Lobel, on the basis of an audio recording that is kept in the AMTAP sound archives. This recording was made by E. Verbețchi (clarinet) and G. Strahilevici (piano) in 1968. The author has attempted to determine some features of E. Verbețchi's interpretive style, such as: the specific treatment of the composer's text, the individual approach to the clarinet part, the dynamic and articulation indications etc.
Keywords: *sonata, clarinet, interpretation, sonata form, exposition, development, recapitulation.*

В настоящей статье автор выполнил исполнительский анализ Сонаты №2 для кларнета и фортепиано С. Лобеля на базе уникальной грамзаписи, хранящейся в фонотеке АМТИИ. Запись была сделана Е. Вербецким (кларнет) и Гитой Страхилевич (фортепиано) в 1968 году. Автор попытался определить такие черты исполнительского стиля Е. Вербецкого, как особая трактовка композиторского текста, индивидуальное прочтение кларнетовой партии, динамических и артикуляционных указаний и др.
Ключевые слова: *соната, кларнет, исполнение, сонатная форма, экспозиция, разработка, реприза.*

Examinând evoluția genului de sonată în creația compozitorilor din Republica Moldova, muzicologul S. Țircunova menționează că acesta „este considerat în mod tradițional unul dintre cele mai importante genuri din sistemul creației componistice de orientare europeană. Studiile profesionale includ în mod obligatoriu însuşirea formei de sonată, utilizarea unui astfel de gen. Din aceste considerente evoluția sonatei poate fi un indiciu al nivelului tradiției componistice, dovadă a înzestrării sale profesioniste, originalității" [1, p. 88].

Însă, din aceeaşi sursă aflăm că anume acest gen a fost mai puțin răspândit în creațiile compozitorilor autohtoni. Totuşi, printre cei care au îmbogățit repertoriul interpretativ şi didactic cu noi creații ciclice este compozitorul şi pedagogul Solomon Lobel.

Interesul pentru genul de sonată Lobel a manifestat încă din perioada studiilor sale la Conservatorul din Chişinău când a scris *Sonata nr. 1 pentru pian* (1948). Ulterior, această creație a fost urmată de alte opusuri de acest gen, compozitorul continuând să-şi perfecționeze stilul în

această sferă. Astfel, printre alte opere muzicale aparţinând genului de sonată menţionăm: *Sonata nr. 1 pentru pian* (1948); *Sonata nr. 2 pentru pian* (1952); *Sonata nr. 1 pentru clarinet şi pian* (1957); *Sonata nr. 3 pentru pian* (1958); *Sonata nr. 1 pentru violoncel şi pian* (1961); *Sonata nr. 2 pentru violoncel şi pian* (1966); *Sonata nr. 2 pentru clarinet şi pian* (1967); *Sonata pentru pian „Aforisme"* (1972).

Ţinem să menţionăm că cele mai reprezentative creaţii cameral-instrumentale ale lui S. Lobel au fost scrise în anii '60 — perioadă, care s-a evidenţiat nu numai prin apariţia unor opere muzicale remarcabile, dar şi prin faptul că anume atunci s-au cristalizat cele mai tipice trăsături ale stilul componistic al lui Lobel. Dintre aceste creaţii face parte *Sonata nr. 2 pentru clarinet şi pian*, scrisă în anul 1967 şi interpretată în premieră în acelaşi an la al *III-lea Congres al Uniunii Compozitorilor* în Sala Mică a Conservatorului de Stat din Republica Moldova, fiind interpretată de Eugen Verbeţchi (clarinet) şi G. Strahilevici (pian). Mai târziu E. Verbeţchi a interpretat această sonată şi cu alţi pianişti. De exemplu s-a păstrat recenzia lui E. Zac la concertul lui V. Levinzon şi E. Verbeţchi, în programul căruia a fost inclusă lucrarea de faţă. Ulterior ea a fost înregistrată de E. Verbeţchi în fondul Companiei de Stat Teleradio-Moldova, fiind derulată nu o singură dată la postul naţional de radio. Analiza interpretativă de faţă a fost efectuată în baza materialului sonor obţinut din fondul fonotecii AMTAP, înregistrarea fiind realizată la 19 septembrie 1968, în baza unei derulări radio a creaţiei menţionate anterior, solişti E. Verbeţchi (clarinet) şi G. Strahilevici (pian).

După cum afirmă muzicologul E. Kletinici „Conceptul *Sonatei nr. 2 pentru clarinet şi pian* de S. Lobel a fost în mare parte determinat de esenţa şi posibilităţile individuale ale celui mai universal reprezentant al familiei instrumentelor aerofone de lemn. Mai ales că compozitorul a fost încântat nu de cadenţele impozante, pasajele briante, figuraţiile melodice accesibile interpreţilor la acest instrument, dar de posibilitatea de a pătrunde în cele mai adânci şi intime locaşuri ale sentimentelor şi gândurilor omeneşti" [2, p. 65–66]. Din punct de vedere al sistemului imaginilor artistice întreaga sonată se bazează pe nişte monoloage ale clarinetului, pe o trăire interioară, intimă, profundă a sentimentelor umane, care fără îndoială necesită o măiestrie înaltă a interpretului. O trăsătură distinctă a creaţiei este lipsa contrastului între mişcări, fiecare parte reprezentând o latură nouă a aceleiaşi stări — mai sumbre, reţinute, interiorizate. După cum evidenţiază cercetătorul E. Kletinici, „în *Sonata nr. 2 pentru clarinet şi pian* nuanţele emotive din interiorul fiecărei mişcări, cedează pe al doilea plan comparativ cu contrastele principale dintre mişcări, fiecare din ele reprezentând straturi integre cu trăsăturile lor de bază, suprapuse altor straturi" [3, p. 145]. Într-adevăr, fiecare mişcare reprezintă un tablou integru al unei stări psihologice. Specificul sonatei constă şi în faptul că toate părţile (cu excepţia mişcării a doua) sunt scrise în formă de sonată.

Această modalitate de expunere a imaginilor artistice este tipică pentru sonata instrumentală naţională din anii '60. Astfel în articolul său S. Ţircunova afirmă că în anii '60 a se conştientizează „epuizarea concepţiei naive şi optimiste a sonatei, tipice pentru anii '50. Compozitorii au început să caute unele forme noi de organizare sonoră a materialului, un tematism nou, alte legături,<.....> alte forme mai libere de exprimare a conceptului sonatei" [1, p. 90]. Ne vom adresa la analiza mai detaliată a fiecărei mişcări a sonatei semnate de S. Lobel.

Partea întâi (*Allegro moderato*) reprezintă un model tipic al structurii menţionate anterior, începând cu o introducere de două măsuri expusă în partida pianului, care se bazează pe nişte structuri melodice formate din succesiunea intervalelor de cvartă, cvintă, terţă. În această

mişcare compozitorul foloseşte principiile a.n. „tonalităţi lărgite" (definiţia aparţine autoarelor volumului I *Armonia. Teoria armoniei* G. Cocearova, V. Melnic) [4, p. 162]. Intonaţia de secundă mică ascendentă (m. 5–8), subliniază caracterul sumbru, misterios al muzicii acestei părţi, pe alocuri creând o atmosferă sinistră. De asemenea ne atrag atenţia salturile pe octave micşorate în partida clarinetului care la fel reprezintă nişte elemente specifice ale stilului componistic al lui Lobel. Spunem în paranteze că aceste intonaţii sunt destul de tipice pentru limbajul componistic al secolului al XX-lea, ca exemplu putem menţiona creaţia lui D. Şostacovici.

Tema principală, expusă în partida clarinetului, este caracterizată printr-o dezvoltare melodică intensă a unui motiv incipient, care penetrează şi acompaniamentul pianistic, al cărui factură capătă un caracter sintetic îmbinând principiile vertical-armonice (m. 20–26) cu elemente polifonice pe baza liniilor contrastante destul de independente (m. 17–18). Graţie interpretării lui E. Verbeţchi linia melodică a temei principale capătă un caracter mai tensionat. Calitatea sunetului, individualitatea timbrală se realizează printr-o interpretare monotonă, uniformă a melodiei, lipsită de contraste subite. Putem afirma că în linia melodică a clarinetului, chiar din primele sunete şi până în cifra 2, nu întâlnim nici o pauză. Întreaga melodie reprezintă o totalitate, un ansamblu de sunete unite între ele, fapt ce reprezintă o dificultate pentru clarinetist în planul repartizării respiraţiei interpretative. Paleta nuanţelor dinamice este destul de limitată, lipsită de contraste dinamice mari, fapt ce contribuie la redarea exactă a ideii compozitorului.

Puntea începe din cifra 2 (*A tempo*) având un colorit sumbru, deprimant, rezervat. Aici se manifestă o varietate a mişcărilor melodice, ca exemplu găsim salturi pe intervale mari de cvintă, septime, sexte etc. O diversitate mare se observă şi în articulaţie, la haşurile indicate iniţial se adaugă şi *staccato* (m. 34). Se extinde ambitusul partidei clarinetului care ajunge de la *fa-diez* până la *mi-bemol*^{3} acoperind un diapazon sonor destul de vast. Vorbind despre sistemul imaginilor artistice, această temă are o funcţie de trecere de la imaginile temei principale la cele ale temei secundare.

Puntea are un caracter instabil, slab pronunţat, lipsit de tema melodică bine cristalizată, fapt ce creează unele probleme de ordin interpretativ. Este vorba de tratarea adecvată a celulelor şi frazelor muzicale, căutarea unei structuri corespuntătoare care ar uni materialul destul de fragmentar al acestei secţiuni. În cazul nostru, puntea începe cu celule mai scurte, imitând o respiraţie agitată, iar apoi apar fraze muzicale mai desfăşurate, care cuprinde un registru vast fiind bazate pe o respiraţie mai largă. Acest specific al temei de faţă este redat exact de interpret prin intermediul nuanţelor dinamice şi al intonaţiei sunetului menţinând caracterul agitat al frazelor muzicale şi pregătind astfel apariţia temei secundare. Spre deosebire de tema precedentă aici urmărim o diversitate mai mare a nuanţelor dinamice (de la ***pp*** la ***f***), linia melodică fiind intensificată încontinuu prin intermediul procedeului *cresc.*, interpretul reuşind să redea o expresie agitată a calităţii sunetului.

Tema secundară (***Pesante*** — cifra 3, m. 43) este expusă în registrul acut, oferind unele desene ritmice noi (m. 46, 48). Din punct de vedere intonativ ea dezvoltă acele elemente care au fost stabilite iniţial în tema principală. Din acest punct de vedere ambele teme sunt foarte alăturate, asemănătoare, fapt despre care ne vorbeşte utilizarea unor intonaţii specifice, cum ar fi octavă micşorată, secunda mărită[1] (m. 47–48).

[1] Ceea ce ţine de utilizarea secundelor mărite, acesta este un element specific muzicii populare.

Aspectul registral al acestei teme cere unele comentarii. Se ştie, că în registrul acut al clarinetului controlul asupra intonaţiei devine destul de dificil din cauza unui pericol de a ridica acordajul sunetului. După cum afirmă clarinetistul şi pedagogul ucrainean K. Mühlberg, „În procesul emiterii sunetelor din registrul acut se măreşte tensiunea buzelor şi a coloanei de aer expirate, în rezultatul căreia are loc îndepărtarea anciei de muştiuc. Este foarte important însuşirea controlului intensităţii buzelor în procesul emiterii sunetelor din registrul acut" [5, p. 13]. E. Verbeţchi a reuşit să depăşească aceste dificultăţi tehnice obţinând nu doar un timbru, un colorit plăcut al sunetului, ci şi o intonaţie perfectă. Merită să fie menţionat faptul, că întreaga sonată este caracterizată printr-o unitate intonativă. Astfel, în linia melodică a clarinetului urmărim alteraţii cromatice descendente a treptelor (*fa-diez – fa-becar – fa-bemol, sol-becar – sol-bemol, re-becar – re-bemol* în m. 50–54), fapt ce contribuie la redarea unui colorit sumbru, deprimant al temei.

În ceea ce priveşte specificul acompaniamentului, aici de asemenea apar unele schimbări. Acestea ţin de utilizarea unor elemente ritmice de tip *ostinato* (m. 52–54) cu păstrarea facturii acordice uşor sincopate. Partida pianului este foarte flexibilă fiind supusă dezvoltării, unele linii monofonice se amplifică, fiind completate cu acorduri (cifra 4) şi generând astfel ceea ce Iu. Holopov numeşte „armonia lineară" (линеарная гармония) [6, p. 179]. Una din particularităţile „armoniei lineare" constă în mişcarea paralelă a vocilor, care creează un efect sonor deosebit. Subliniem că în partida acompaniamentului apar şi unele schimbări identificate anterior în partida clarinetului: este vorba de mobilitatea unor trepte ale modului (ca exemplu menţionăm sunetele *mi-bemol*^{2} – *mi-becar*^{2} şi *do-bemol*^{1} – *do-becar*^{1} în partida pianului, m. 57).

Expoziţia şi dezvoltarea primei mişcări a ciclului sunt divizate printr-o mică cadenţă, a cărei funcţie compoziţională constă în marcarea unei secţiuni noi în cadrul primei părţi. Sub aspect dramaturgic aceasta reprezintă un monolog al clarinetului (m. 76), pe plan tematic aici se dezvoltă intonaţiile temei secundare în registrul acut, căpătând o sonoritate destul de tensionată şi dramatică (cifra 6). Întregul monolog este constituit din două compartimente, primul fiind expus în registrul acut al clarinetului, caracterizat printr-o expresie mai tensionată, dramatică a sunetului, în timp ce al doilea scris în registrul grav, se caracterizează printr-o sonoritate mai comprimată.

Dezvoltarea este redusă ca volum fiind constituită din câteva faze. *Prima fază* se construieşte pe materialul muzical al temei principale, partida acompaniamentului bazându-se pe aceeaşi textură ca şi la începutul mişcării dar deja în registrele acut şi mediu, având un colorit dramatic mai pronunţat. Tema principală este expusă de la sunetul *mi-bemol*^{1} având o sonoritate mai tensionată, dar păstrându-şi intonaţia iniţială. În cea *de-a doua fază* (cifra 8) se produc unele modificări în acompaniament şi în partida clarinetului. Aceste schimbări constau în faptul că materialul tematic capătă un caracter motric, datorită căruia această secţiune contrastează nu doar cu prima fază a dezvoltării ci şi cu expoziţia. În *faza* a *treia* (cifra 10) la fel se produc unele varieri melodice şi metro-ritmice, apar structuri ritmice mai acute legate de treizecidoimi (m. 122–124) ş.a.

Repriza începe cu expunerea temei principale în partida pianului (cifra 11), pe fundalul căreia apar figuraţiile melodice interpretate de clarinet. Tema secundară (cifra 12) sună la o altă înălţime în comparaţie cu expoziţie. Aici relaţiile solist–acompaniament sunt supuse unei dialogări: de câteva ori atenţia ascultătorului trece de la partida solistului la cea a pianului. Mai târziu acest procedeu se repetă, dar deja cu o indicaţia *calando* în linia melodică a clarinetului,

ceea ce presupune scăderea treptată a intensităţii sunetului şi a tempoului. Prin caracterul său expresiv, şi prin apariţia unor structuri ritmice mai acute, *Coda* (m. 162) aduce un anumit contrast. Sub aspect melodic această secţiune corespondează cu fază a doua a dezvoltării, contribuind astfel la integritatea tematică a primei mişcări.

Partea a doua (*Largo*) este scrisă într-o formă bipartită mare cu repriza concentrată (A + A^1) (definiţia aparţine lui D. Bughici şi înseamnă un tip de repriză, „în care se reduc proporţiile unor teme sau se renunţă la unele din grupul principal" [7, p. 278]), având un tempo foarte lent (*Largo*). Această parte reprezintă una din cele mai expresive pagini din muzica cameral-instrumentală a Moldovei, redând o imagine artistică pregnantă pe baza unor mijloace muzicale laconice. Această imagine artistică se creează, în primul rând, graţie partidei pianului, construite pe baza unei succesiuni acordice, ce cuprinde doar registrele extreme ale pianului, în timp ce registrul mediu nu este implicat. Factura pianului are şi ea legităţile proprii: cvinta perfectă în octava mare în mâna stângă se îmbină cu cvinta perfectă în octava a doua în mâna dreaptă. Acest procedeu aminteşte efectul de clopot care este deseori utilizat în muzica rusă redând imaginile funerare şi tragice. În cazul sonatei lui Lobel putem afirma o influenţă a creaţiei instrumentale ale lui S. Rahmaninov.

Specificul facturii muzicale menţionat anterior, şi anume îmbinarea extremelor registrale, devine mai accentuat (cifra 15, m. 12–15), iar mişcarea pe cvarte paralele se efectuează în direcţii opuse. Linia melodică se deosebeşte printr-o integritate deosebită, persistă aceleaşi intonaţii care au fost şi în prima parte (intonaţii de secunde mărite: *la-bemol – si-becar*, salturi pe octave micşorate: *si-becar – si-bemol*^{1}), aceleaşi desene ritmice care în contextul unui nou acompaniament şi a unui tempo lent produc o efect sonor nou.

În întreaga mişcare predomină sistemul modal, cu unele modificări în textura acompaniamentului unde apar acorduri de structură terţară în secţiunea a doua. Aici compozitorul foloseşte elementele texturii omofon-armonice cu adăugarea unor straturi melodice mai polifonizate. Cu toate acestea, la sfârşitul secţiunii se revine la modelul iniţial al texturii acompaniamentului, care devine mai echilibrat din punct de vedere sonor graţie utilizării registrului mediu.

Dacă ne vom referi la linia clarinetului, este foarte important de menţionat că caracterul monologic este foarte clar reprezentat aici, prin intermediului unei mici cadenţe (cifra 16), unde în final se repetă aceeaşi mişcare descendentă pe intervale de secunde. Pe de o parte, acest procedeu are un caracter tragic, iar pe de altă parte creează senzaţia unui enunţ nefinisat. Intonaţia de bază se schimbă: în loc de secunde mici descendente aici se folosesc intonaţii de secunde mari, care, posibil, rezultă din acordurile precedente *do – sol – re – la*.

Analizând această mişcare sub aspect interpretativ, menţionăm că caracterul interiorizat, rezervat al materialului tematic este foarte bine redat de E. Verbeţchi prin intermediul paletei nuanţelor dinamice, a unui colorit foarte cald al sunetului, aplicând o respiraţie destul de uniformă. Este ştiut din practica interpretativă că o mare dificultate pentru interpret prezintă interpretarea nuanţelor dinamice ***p, pp, ppp***. Această problemă a fost abordată de clarinetistul sovietic A. Fedotov în lucrarea sa, dedicată aspectelor metodice de predare a instrumentelor de suflat. Autorul afirmând că „dinamica sunetului la instrumente de suflat este strâns legată de sfera intonativă a interpretării. În practică interpretativă noi observăm, că concomitent cu schimbarea nuanţei dinamice se modifică şi înălţimea sunetului. Astfel de fenomene mărturisesc

de obicei despre lipsa de atenţie a interpretului sau despre o stare slăbită a muşchilor buzelor" [8, p. 42].

Tempoul ales de E. Verbeţchi şi G. Strahilevici în cadrul părţii a doua a ciclului, corespunde ideal imaginii artistice a acestei mişcării, accentuând atmosfera dramatică şi concomitent intimă a secţiunii. E. Verbeţchi a reuşit să obţină nu doar o expresie adecvată a materialului tematic, dar şi o intonaţie perfectă, mai ales că în linia melodică sunt implicate unele sunete pe care este destul de dificil de a le controla intonativ (este vorba de sunetele *la*, *la-bemol*[1], *fa-bemol*[1] etc.).

Partea a treia (*Tempo di Valse*) se deosebeşte printr-un caracter concertant, prin dialogul solistului cu pianul pe baza procedeului „întrebare-răspuns". Ca exemplu putem menţiona mm. 25–27, 45–48, 158–161. Procedeul „întrebare-răspuns" cere de la ambii membri ai ansamblului cameral nişte aptitudini aparte: în cadrul acestui procedeu atât clarinetistul, cât şi pianistul trebuie să cânte frazele muzicale repetate sau apropiate într-un mod asemănător fie vorba de articulaţie, tempo, dinamica în pofida specificului sonor diferit al ambelor instrumente. Caracterul dansant al acestei mişcări provoacă unele asociaţii cu partea a treia din simfoniile clasice sau romantice. Totodată, tratarea individualizată a genului de vals se realizează în predominarea imaginilor sumbre, uneori tragice caracteristice tuturor mişcărilor din acest ciclu.

Tema principală a părţii a treia, pare foarte rezervată, lipsită de nuanţe optimiste: printre trăsăturile tipice unui vals, nominalizăm măsura de ¾, diferite modele tipice în acompaniament instrumental (*bas – acord*; *bas – acord – bas*). Cu alte cuvinte, caracterul genului este redat indirect, fin şi delicat, într-o formă latentă.

În acelaşi timp, nu pot rămâne neobservate şi nişte trăsături de dialogare care sunt tipice mai mult genului de concert instrumental decât celui de sonată. Aplicarea acestui procedeu contribuie la provocarea interesului ascultătorului, intensificând aspectul comunicativ al creaţiei în cauză. Specificul genului de vals influenţează asupra gândirii compoziţionale a compozitorului: deşi aici se foloseşte forma de sonată, gradul de dezvoltare intonativă este scăzut. Tratarea ca atare lipseşte, fiind substituită de un mic episod (p. 22), interpretat de pian solo, care are o funcţie compoziţională evidentă: de a separa expoziţia de repriză. Aşadar, structura părţii a treia poate fi tratată ca forma de sonată cu episod.

Tema principală se deosebeşte prin flexibilitate aparte, folosind intonaţii rotunjite şi cuprinzând diverse registre. În linia melodică observăm aceleaşi intonaţii de secunde mărite, secunde mici descendente, cvarte micşorate, varieri cromatice ale treptelor care confirm încă odată integritatea intonativă a ciclului. În versiunea interpretativă a lui E. Verbeţchi materialul muzical este interpretat într-un tempo moderat, cu sublinierea caracterului de vals al melodiei temei principale. Interpretul reuşeşte să obţină un timbru cald, plin al sunetului, frazele melodice fiind cântate foarte firesc, graţios, fin, omogen. Acest efect este susţinut şi la nivelul dinamicii: linia melodică lipsită de contraste, se interpretează în limita nuanţei ***mf***.

Sub aspect intonativ *puntea* (din cifra 18) seamănă cu tema principală, dar sună mai agitat, mai vioi. Linia melodică a clarinetului capătă un caracter mai motric, vioi, unde urmărim şi diverse salturi pe intervale mari; paleta nuanţelor dinamice fiind extinsă până la ***f***. *Tema secundară* (cifra 20), are un desen melodic mai puţin obişnuit construit pe salturi de octave micşorate în diverse registre. Acelaşi procedeu îl urmărim şi în partida pianului unde observăm salturi pe intervale şi mai mari (duodecimă). În linia acompaniamentului predomină o textură transparentă, largă care redă o sonoritate mai liniştită.

În *repriză* materialul temei principale fiind expus cu o octavă mai jos, sună mai dramatic; aici are loc şi modificarea culorilor timbrale. Inițial (în expoziție) această temă cuprinde nu doar registrul mediu şi cel grav, dar şi cel acut, în repriză ea fost expusă doar în registrul grav şi cel mediu, fapt ce creează unele dificultăți de ordin interpretativ.

Solistul este nevoit să se adapteze la schimbul rapid al registrelor, ceea ce necesită o flexibilitate mare a aparatului interpretativ, a intensității buzelor, a coloanei de aer expirate pentru a obține intonația, expresia şi culoarea timbrală necesară a sunetului. După cum susține clarinetistul ucrainean K. Mühlberg „clarinetiştii calificați prin intermediul „simțului muscular" fixează tensiunea buzelor încă din faza de pregătire şi o mențin în procesul emiterii sunetelor cu o forță dinamică constantă" [5, p. 13]. Analizând înregistrarea creației în cauză, menționăm, că E. Verbețchi a reuşit în plină măsură să depăşească aceste dificultăți, accentuând caracterul materialului tematic.

În *tema secundară* (ultimul rând, p. 24) are loc modificarea acompaniamentului realizată prin introducerea schimbărilor de înălțime sonoră a acestuia. Măiestria componistică a lui S. Lobel se manifestă în jocul resurselor registrale, în înțelegerea perfectă a rolului lor în dramaturgia creației. Plasarea temei secundare în registrul mai grav duce la scăderea tensiunii, fapt ce contribuie la sublinierea caracterului diferit al temei secundare nu doar prin aspectele tematice, ci şi prin cele registrale.

Un exemplu reprezentativ de utilizare a registrelor extreme găsim în cifra 28, unde se află frazele scurte expuse în partida pianului în cinci octave diferite[2] (această textură pianistică cu îmbinarea registrelor extreme a fost deja folosită în mişcarea a doua a Sonatei). Ultima dată tema clarinetului se desfăşoară pe baza pedalelor în partida pianului: acest procedeu se utilizează de către compozitor în toate mişcări ale *Sonatei*, devenind un alt factor important de integritate a ciclului.

Partea a patra (*Allegro*) îmbină în sine mai multe funcții, în primul rând — cea de sinteză a tuturor temelor muzicale din părțile precedente. Sub aspect ideatic şi tematic, partea finală a ciclului are cel mai mare nivel de contrast față de mişcările precedente, având un caracter mai motric. Subliniem, că în muzica părții finale muzicologul E. Kletinici a găsit unele elemente ritmice ale genului popular *bătuta*. Această mişcare este mai exteriorizată comparativ cu celelalte mişcări, dar cu toate acestea şi aici persistă imagini mai interiorizate, mai sumbre din mişcările precedente (ca exemplu putem nominaliza tema inițială a părții finale). Scrisă într-o formă de sonată, partea finală redă imagini obiective, energice, pozitive. Putem afirma că aici se evidențiază mult partida pianului, apar fragmente solistice care nu le urmăream prea des în mişcările precedente, unde predomina partida clarinetului.

Salturile pe intervale ascendente de octave micşorate în *tema principală* susțin integritatea intonativă a părții. Această temă sintetizează diferite celule melodice, desene ritmice sincopate, structuri ritmice bazate pe şaisprezecimi şi optimi în partida clarinetului şi alte procedee. Textura pianului se tratează diferit: aici apar diverse acorduri de structură terțară, care se evitau în mişcările anterioare.

Sub aspect interpretativ, această temă are nişte trăsături tipice genului de marş, subliniat de E. Verbețchi şi G. Strahilevici atât prin extinderea nuanțelor dinamice până la ***fff*** în partida

[2] În aceste fraze se păstrează doar un nucleu, „scheletul" intonativ, grație căruia tema capătă un caracter mai straniu şi sălbatic.

pianului, dar şi printr-o articulaţie destul de marcată a sunetului. Cu alte cuvinte, în partida clarinetului urmărim aşa haşuri ca *marcato*, *tenuto*, *détaché* prin intermediul cărora se realizează această sferă intonativă a materialului muzical.

În expunerea *temei secundare* compozitorul se bazează pe intervale de secundă mare, cvinte, graţie cărora melodia capătă un caracter mai puţin tensionat, mai calm şi pozitiv. În interpretarea lui E. Verbeţchi melodia temei secundare capătă un caracter lin şi cantabil, iar paleta nuanţelor dinamice se reduce până la ***mf***. Sub aspectul articulaţiei, persistă haşurile *legato*, *détaché* datorită cărora melodia sună mai uşor, mai liniştit.

Ca şi în mişcarea a treia, dezvoltarea din final este înlocuită cu un mic episod (p. 33–38), al cărui partida pianului are un caracter glumeţ, *scherzando*. Compozitorul utilizează o repriză inversată: iniţial fiind expusă tema secundară, şi doar după ea apare tema principală (p. 42). Este important de subliniat apariţia temei principale din prima mişcare (p. 40, cifra 44) ca un factor de integritate a ciclului de sonată.

În final, să trasăm unele concluzii. *Sonata nr. 2 pentru clarinet şi pian* de S. Lobel tratează în mod individual principiile ciclului din patru părţi. Printre cele mai reprezentative trăsături ale ciclului sunt: folosirea principiului de monotematism, repetarea temei principale din prima parte a ciclului în final, folosirea formei de sonată (unde dezvoltarea este substituită cu un episod scurt şi nesemnificativ). Raportul tempourilor în cadrul ciclului pare destul de clasic: *Allegro – Largo – Valse – Allegro*, reamintind principiile simfoniei clasice. Acelaşi efect are folosirea genului de vals în partea a treia.

Sub aspect interpretativ remarcăm nivelul înalt al măiestriei lui E. Verbeţchi care în pofida tuturor dificultăţilor tehnice, intonative, de frazare apărute în procesul interpretării creaţiei de faţă a reuşit să exprime şi să redea în mod original conceptul compozitorului. Interpretul a tratat în mod individual indicaţiile agogice, dinamice ale lui S. Lobel reuşind să creeze o imagine artistică proprie a *Sonatei*, astfel exprimându-şi individualitatea artistică. Menţionăm, că aceste calităţii s-au exprimat destul de unitar, ţinând cont de faptul că creaţia a fost interpretată în premieră, şi nu avea tradiţii proprii de interpretare.

Referinţele bibliografice

1. ЦИРКУНОВА, С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. **In:** *Tradiţii şi inovaţii în muzica secolului al XX-lea*. Chişinău,1997, p. 88–94.
2. КЛЕТИНИЧ, Е. *С. Лобель*. Москва: Советский Композитор, 1973.
3. КЛЕТИНИЧ, Е. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1984.
4. COCEAROVA, G.; MELNIC, V. *Armonia. Teoria armoniei*. Chişinău: Museum, 2001.
5. МЮЛЬБЕРГ, К. *Путь к совершенству игры на кларнете*. Одесса: КП ОГТ, 2003.
6. ХОЛОПОВ, Ю. *Задания по гармонии*. Москва: Музыка, 1983.
7. BUGHUCI, D. *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1978.
8. ФЕДОТОВ А. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва: Музыка, 1975.

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ, ДРАМАТУРГИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ ПЬЕСЫ *ОГЛАН* ДЛЯ СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО Д. ГАГАУЗА

PARTICULARITĂŢILE COMPOZIŢIONAL-DRAMATURGICE
ŞI DE INTERPRETARE ARTISTICĂ ÎN PIESA
OGLAN PENTRU VIOARĂ, VIOLONCEL ŞI PIAN DE D. GAGAUZ

PECULIARITIES OF COMPOSITION, DRAMATURGY AND PERFORMANCE
ÎN THE PIECE *OGLAN* FOR VIOLIN, CELLO AND PIANO BY D. GAGAUZ

НАДЕЖДА КОЗЛОВА,
и.о.профессора,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

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

В статье анализируется пьеса для скрипки, виолончели и фортепиано «Оглан» Д. Гагауза. Она сочинена в 1990-е годы и представляет интерес как один из наиболее показательных примеров, созданных композитором-гагаузом из Республики Молдова. Отражая характерные черты индивидуального стиля автора, пьеса «Оглан» примечательна использованием элементов гагаузского фольклора. Произведение анализируется с точки зрения композиции, драматургии, музыкального языка и исполнительской интерпретации.

***Ключевые слова**: инструментальная пьеса, скрипка, виолончель, фортепиано, композиция, драматургия, музыкальный язык, исполнительская интерпретация.*

Compusă în anii ’90 ai secolului XX piesa «Oglan» pentru vioară, violoncel şi pian de D. Gagauz este una dintre cele mai caracteristice mostre ale muzicii instrumentale de cameră scrise de compozitorii găgăuzi din Republica Moldova. Reflectând trăsăturile specifice ale stilului individual al autorului, lucrarea se relevă prin folosirea elementelor folclorice din muzica găgăuză. În prezentul articol sunt analizate limbajul muzical, aspectele compoziţional şi dramaturgic, precum şi particularităţile interpretative ale piesei «Oglan».

***Cuvinte-cheie**: piesă instrumentală, vioară, violoncel, pian, compoziţie, dramaturgie, limbajul muzical, interpretare artistică.*

The article explores the piece "Oglan" for violin, cello and piano by D. Gagauz. It was composed in the 90s of the 20th century and presents interest as one of the most interesting examples of instrumental chamber music by a Gagauz composer in Moldova. Reflecting the specific features of the author’s individual style, the piece "Oglan" is characterized by the use of elements of folk music of the Gagauz people. This work is analyzed in terms of composition, dramaturgy, musical language, as well as from the position of performing interpretation.

***Keywords**: instrumental piece, violin, cello, piano, composition, dramaturgy, musical language, interpretation.*

Сочинение *Оглан* для скрипки, виолончели и фортепиано Дмитрия Гагауза относится к числу наиболее значительных композиторских опытов этого музыканта. Оно было написано в начале 1990-х годов и тогда же исполнено И. Сауловой (скрипка), Н. Козловой (виолончель) и О. Юхно (фортепиано). История создания этого произведения, его идейно-образный строй и музыкально-тематический профиль весьма

показательны в связи с культурно-историческими реалиями того времени и направленностью всей творческой деятельности Д. Гагауза. Действительно, до конца 1980-х гг. Д. Гагауз был известен в Республике Молдова, прежде всего, как преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Кишиневском музыкальном колледже им. Шт. Няги и музыковед-фольклорист: исследователь гагаузского народного творчества. И только на рубеже 1980–1990-х годов, когда социально-культурные преобразования на территории бывшего Советского Союза вызвали к жизни взрыв национального самосознания, он, будучи уже зрелым музыкантом, пришел к композиторскому творчеству. Д. Гагауз был одним из тех, кто способствовал развитию гагаузской профессиональной музыки: возглавлял гагаузское отделение музыкального училища, организовал гагаузскую группу классической музыки *Филиз,* сочинил для нее произведения *Тюркские мотивы*, *Оглан*, *Гагауз ойуну*. Все они основаны на материале гагаузского фольклора.

По жанровой принадлежности пьеса *Оглан* относится к типу одночастных ансамблевых композиций лирико-эпического характера. В основу ее тематизма положена мелодия гагаузской песни[1]. Это любовная песня, в которой девушка выражает тоску о своем возлюбленном пастухе, он в далеких дунайских степях пасет отары овец. Героиня томится от любовного жара, призывает любимого скорее вернуться к ней, не может забыть взгляда его жгучих глаз, а «из красивых кос своих уже соткала суженому одеяло». Использование народной мелодии ориентального характера, богато орнаментированной, причудливой по ритмической организации, объясняет общий колорит произведения, принципы его драматургии и формообразования.

Произведение написано в свободно трактованной концентрической форме: $A – A_1 – B – C – B_1 – A_2$, где раздел *A* (*Moderato – Vivo – Lento – Vivo*) выполняет функцию вступления и первого проведения песенной темы; построение A_1 (*Allegro moderato – Agitato*) является вариантным преобразованием начального музыкального образа; эпизод *B* (*Andante sostenuto*) несет на себе лирическую кульминацию; центр симметрии — раздел *C* (*Piu mosso*) — отличается элементами танцевальности. Далее в зеркальном порядке следуют варьированные репризы B_1 (*Sostenuto*) и A_2 (*Lento maestoso*), возвращающие первоначальный характер музыки — томно задумчивый, с оттенком щемящей грусти. Таким образом, возникает замкнутое, наподобие круга, художественное пространство, заполненное единым в образном ключе лирическим высказыванием[2].

По свидетельству Д. Гагауза, при формировании замысла произведения инструменты ансамбля сразу же были индивидуализированы в семантическом плане. Скрипка олицетворяла собой влюбленную девушку, виолончель мыслилась как сам парень, оглан, партия фортепиано воплощала образ родной гагаузской земли. Не случайно, поэтому, основное значение в тембровом развитии произведения принадлежит струнным инструментам, а фортепиано выполняет фоновую функцию.

Музыкальный материал произведения включает темы инструментального и вокального происхождения. Вокальное начало проявляется в мелодических вариантах народной песни *Оглан*; материал инструментального характера претворяет черты

[1] В переводе с гагаузского *оглан* — парень, юноша.

[2] Поскольку партитура произведения издана в 2004 г. в издательстве *Pontos*, для подтверждения высказываемых тезисов приводятся ссылки на соответствующие такты данного издания [1].

импровизационных наигрышей и танцевальных мелодий. В целом, интонационно-тематическая конструкция произведения выстраивается из сопоставления трех тематических образований: импровизационной темы вступления (обозначим ее литерой *a*), темы песни *Оглан* (тема *b*), являющейся основной для данного сочинения, и темы серединного танцевального раздела (тема *c*). Контраст между ними подобен различию разных граней единого лирико-эпического образа. Тема вступления (*a*), своими мелодико-ритмическими контурами напоминающая тему Шехеразады из симфонической сюиты Н. Римского-Корсакова, трепетна и хрупка. Песенная тема (*b*) вызывает ассоциации с мелодией *Персидского хора* из *Руслана и Людмилы* М. Глинки, она пластична, неспешна и печальна. Прихотливо узорчатая и извилистая по мелодической линии тема середины (*c*) ассоциируется с плавными женскими танцами. Родство между ними обусловлено общим восточным колоритом музыки, ладовым единством (обилие увеличенных секунд), богатством мелизматики.

Начальный раздел пьесы (*A*: тт. 1–28) написан в простой трехчастной форме ($a – b – a_1$), в которой крайние построения, основанные на теме *a*, поручены фортепиано, а середина базируется на теме *b* и представляет партии всех трех ансамблистов. Тем самым автор словно подчеркивает мысль, что экспозиционное значение принадлежит именно серединному разделу (*b*), а обрамляющие его участки формы (*a* и a_1) являются вступительным и дополняющим.

В фортепианном вступлении (оно изложено в форме вариантно повторенного предложения: тт. 1–11) содержатся все ладовые и метроритмические параметры музыкального материала: тональность дважды гармонического *a-moll*, квинтовый амбитус основного мелодического мотива (опорные точки которого украшены выписанными, как бы расшифрованными форшлагами), секвентное строение мелодии, вариантность как главный принцип формообразования. Фортепианная фактура содержит три контрастных компонента: басы, берущиеся на педали в начале каждого такта и образующие линию плавного погружения в глубины низкого регистра, терпкие аккордовые комплексы в среднем отрезке диапазона, придающие звучанию пряный колорит, и мелодия, которая должна прозвучать так, словно ее исполняет струнный щипковый инструмент наподобие гагаузской тамбуры или турецкого тара (см. тт. 1–4).

На протяжении вступления трижды меняется темп (*Moderato, Vivo, Lento*), встречаются указания типа *ritenuto* и *a tempo*, что подчеркивает свободный, импровизационный характер музыки Постепенно мелодия растворяется в квинтово-октавных переборах и замирает в высоком регистре. Далее на протяжении двух тактов готовится появление основной темы произведения. В этот момент звучат аккорды, изложенные арпеджиато и имитирующие переборы струн.

Начало раздела *b* (тт. 12–23) ознаменовано вступлением всех инструментов. Их функции распределяются следующим образом. Скрипка ведет песенную мелодию. У виолончели звучит экспрессивный подголосок, сочиненный в двойном контрапункте октавы к основной мелодии. Это способствует консонантной мягкости звучания и дает возможность в дальнейшем производить вертикальные перестановки голосов без потери благозвучности. Одновременно данное качество подчеркивает образно-эмоциональное и интонационное единство обеих тем и служит подтверждением авторской трактовки инструментов как репрезентантов главных персонажей народной песни. На сильных и

относительно сильных долях тактов соотношение скрипичной и виолончельной партий обрисовывает совершенные и несовершенные консонансы (ч.1, ч.5, м.3, б.3), которые должны прозвучать выразительно и прочувствованно. У струнных много выписанных мордентов, имеющих целью не столько украшение мелодии, сколько придание ей ориентального колорита. Эти *quasi*-мордентовые ритмические формулы таят в себе большую опасность неровного исполнения: здесь важно аккуратно артикулировать каждый звук, не «выстреливая» мелкими длительностями и не застревая на более крупных.

Партия фортепиано создает гармонический фон. Партии двух рук пианиста должны мыслиться как разные тембровые компоненты ансамбля: в партии левой руки крупными длительностями проводится неспешная басовая мелодия, партия правой руки, в продолжение вступительного раздела, имитирует звучание струнного инструмента, на котором мягко перебираются аккорды.

Данная тема написана в форме периода из трех симметричных предложений (4+4+4), где третье предложение является повтором второго с вертикальной перестановкой голосов и тембровыми изменениями ($a – b – b_1$)[3]. Предложения отчетливо делятся на двухтактные фразы. При этом каждая фраза имеет контуры закругленной динамической волны: *crescendo – diminuendo*. Такая периодичность структуры таит в себе опасность раздробленности исполнения. Чтобы ее преодолеть, необходимо почувствовать общую линию развития: движение к кульминации в начале второго предложения и спад к его окончанию.

Местная реприза (a_1: тт. 24–28) сокращена; она производит двойственное впечатление. С одной стороны, она замыкает собой весь начальный раздел формы, перекидывая арку к первым тактам произведения; с другой стороны, завершаясь неустойчивой доминантовой гармонией и подводя к началу следующего раздела A_1, она воспринимается как еще одно вступление, варьирующее материал предыдущего. Варьирование затрагивает ритмический профиль мелодии, не касаясь ее гармонизации и структуры.

Раздел A_1 (*Allegro moderato*: тт. 29–60) в структуре целого бифункционален: здесь экспонирован второй вариант основной темы (b_1), представлено его мотивное развитие и достигнута первая кульминация. Этим объясняется структура раздела: простая двухчастная развивающая форма ($a – a_1$). Первая часть представляет собой период из трех равновеликих предложений (4+4+4), аналогичный периоду из раздела *A*. В первом предложении совершается модуляция из *a-moll* в *c-moll*, во втором и третьем предложениях двукратно проводится гармонический оборот *t – DD – D* в *c-moll*, весь период завершается полной совершенной каденцией в натуральном ладу. Мелодическую функцию здесь, как и при первом проведении темы, выполняют струнные, в партии фортепиано развертываются фигурации, напоминающие переборы турецкого кануна (варианта русских гуслей).

Вторая часть простой двухчастной формы начинается проведением тематического материала третьего предложения в партии фортепиано как дополнение к периоду, но сразу

[3] Функцию главного мелодического голоса в начальных двух предложениях выполняет партия скрипки, в третьем предложении мелодия излагается в партии виолончели. Фортепиано везде играет роль сопровождения, что примечательно с точки зрения авторской трактовки инструментов.

же превращается в развивающее построение вследствие секвенцирования одного из мотивов главной темы. Поначалу этот мотив имеет четырехдольную величину, потом сжимается до двух долей и в таком виде транспонируется по целым тонам вниз, образуя небольшой фрагмент тонально неустойчивого звучания (тт. 48–56). В т. 57 устанавливается гармония вводного септаккорда главной тональности, который далее разрешается в тонику одноименного мажора. Весь этот дополняюще-развивающий раздел строится на возрастании динамики и завершается громогласным ***fff***. Кульминационное значение данного раздела подчеркивается плотностью фортепианной фактуры и охватом большого звуковысотного пространства.

Выразительность раздела *B* (*Andante sostenuto*: тт. 61–75), написанного в форме варьированно повторенного периода ($a - a_1$), создается в первую очередь мелодическими средствами. Это лирический диалог виолончели и скрипки на материале, производном от темы *a*. По образно-эмоциональному смыслу его можно уподобить любовному дуэту, в котором молодой пастух и его девушка признаются друг другу в своих чувствах. В партии фортепиано, на фоне которой развертывается этот диалог, содержатся разложенные в виде арпеджио аккорды, поддерживающие опорные точки мелодии. В тональности *d-moll* господствуют автентические обороты, причем на роль устоя в равной мере претендует как тоника, так и гармоническая доминанта. И лишь последний аккорд данного раздела снимает противоречие между ними в пользу тонального центра *d*, который, возникая при разрешении D_7, окрашивается мажорным колоритом.

Раздел *C* (*Piu mosso*: тт. 76–104) в образном плане контрастен. Если в предыдущих частях формы раскрывалось чувство любовного жара и тоски героини, то здесь печаль сменяется воспоминаниями о веселых танцах гагаузских народных хору, в которых девушка участвовала вместе со своим любимым. Этот раздел образован троекратным чередованием пары периодических построений: $a - b$, $a - b$, $a - c_b - b$, каждое из которых состоит из четырех тактов. Они родственны по материалу. Последовательность ровных восьмых длительностей в элементе *a* и сочетание восьмых с четвертями в элементе *b,* при размере 12/8, акцентирование начала каждой трехзвучной группы, кружащаяся волнообразная мелодия и прозрачная ансамблевая фактура — все способствует созданию характера легкого танцевального движения, которое выдерживается до конца данного раздела формы. Гармоническое развитие строится из последования трезвучий тоники, субдоминанты и доминанты в тональности *g-moll*. При повторении тематических элементов происходят вертикальные перестановки голосов (в двойном контрапункте октавы), используются октавные и аккордовые дублировки, канонические имитации.

Структурная дробность данного раздела может представлять трудность для исполнителей при поиске общей линии драматургического процесса. Можно предложить следующий вариант его исполнительской трактовки. Тт. 76–79: контраст ***p*** (скрипка) и ***mp*** (виолончель) при первом изложении реплики *a.* Тт. 80-83: однотипное проведение у скрипки и виолончели реплики *b* (начало на ***sf*** и быстрый уход к ***mp***). Тт. 84–87: два контрастных проведения элемента *a* у фортепиано (на ***f*** и ***mf***). Тт. 88–91: при каноническом проведении элемента *b* ярко показать начало реплики в партии каждого инструмента и деликатно отойти к ***mf***. Тт. 92–99: проведение элементов *a* и *c* выстроить по линии постепенного *diminuendo.* Тт. 100–104: наиболее насыщенный по фактуре канон

на элементе *b* представить как внезапная кульминация, «вспыхнувшая» на ***sf***. Таким образом определится единое (хотя и волновое) движение к кульминации.

Следующая далее реприза раздела *B* (B_1: тт. 105–129) расширена по сравнению с его экспозицией: к повторенному периоду добавлен раздел завершающе-развивающего характера. При этом собственно реприза (тт. 105–117) практически не содержит видоизменений первоначального тематического материала, сюда включены лишь незначительные элементы мелодической вариантности в партиях струнных. Расширение же формы (тт.118–129) решено как главная динамическая кульминация произведения. Здесь охватывается большой звуковысотный диапазон в партиях всех инструментов, учащается ритмическая пульсация, создающая впечатление ускорения движения, содержится несколько волн нарастания и спада динамики, завершающихся грандиозным ***fff***. Однако, с нашей точки зрения, столь яркая кульминация оказывается здесь мало подготовленной и обоснованной драматургически, поскольку собственно музыкальных средств для ее реализации оказывается недостаточно. Интонационно-тематическое развитие (мотивное, вариационное или какое-либо другое) здесь отсутствует. Гармоническое движение ограничено последованием трех уменьшенных вводных септаккордов. При этом в левой руке фортепианной партии образуется причудливый целотоновый ход *gis–fis–e–d*, обрисовывающий крайними звуками интервал тритона, что воспринимается не очень органично при очень простой в целом (преимущественно автентической) гармонической основе всего материала. Да и крайние точки всей данной гармонической последовательности (тоника тональности *A-dur* в т. 118 и ее же доминанта в тт. 127–129) не могут обосновать помещенного между ними интенсивного динамического подъема.

Для того, чтобы исполнительскими средствами оправдать фактурно-динамическое нарастание в тт. 118–127, можно рекомендовать трактовать данное построение как единую, неделимую каденцию-дополнение, примыкающую к разделу B_1 и расширяющую его масштабы. Тогда последний раздел формы (A_2), который возникает после пафосно звучащих доминантовых септаккордов (тт. 127–129), будет восприниматься как гимническая, жизнеутверждающая кода, построенная на материале главной темы сочинения и провозглашающая о триумфе всепобеждающей любви. В результате, лирико-эпическое в своей сущности сочинение Д. Гагауза *Оглан* для скрипки, виолончели и фортепиано приобретет элементы патетики и драматизма.

Подытоживая сказанное, суммируем. Произведение Д. Гагауза показательно, прежде всего, в связи с использованием в его тематическом профиле ярких и самобытных мелодий гагаузского фольклора. Оно представляет интерес и в плане возможного его включения в индивидуальные планы студентов по классу камерного ансамбля в музыкальном вузе[4].

Библиографические ссылки

1. GAGAUZ, D. *Trio "Oglan" keman, viyolonsel ve piyano için*. Chişinău: Pontos, 2004.
2. КОЗЛОВА, Н.; ЦИРКУНОВА, С. *Методические проблемы преподавания камерного ансамбля (на примерах из музыки композиторов Республики Молдова)*. **В:** ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ŞI ARTE PLASTICE. *Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Arta muzicală. Chişinău, 2011, p. 133–142.

[4] Об этом, в частности говорится в другой статье Н. Козловой и С. Циркуновой [2].

СЕЛЬСКИЕ КАРТИНКИ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО ВЛАДИМИРА РОТАРУ: ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

TABLOURI RUSTICE PENTRU FLAUT ŞI PIAN LUI VLADIMIR ROTARU: PARTICULARITĂŢI DRAMATURGICE ŞI INTERPRETATIVE

COUNTRY-SIDE PICTURES FOR FLUTE AND PIANO BY VLADIMIR ROTARU: DRAMATURGY AND INTERPRETATIVE SPECIFIC FEATURES

АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА,
докторант,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье представлен анализ "Сельских картинок" для флейты и фортепиано В. Ротару — сочинения зрелого периода творчества композитора (1974), для которого характерно приобщение к музыкально-выразительным средствам, типичным для второй половины XX века. Ценным является также выявление новых способов звукоизвлечения на флейте, таких как глиссандо, флажолеты, исполнение мелизматики и др.

Ключевые слова: *флейта, методические рекомендации, parlando rubato, стиль giusto, каденция, glissando, флажолет.*

Articol este dedicat analizei piesei „Tablouri rustice" pentru flaut şi pian de Vladimir Rotaru — o creaţie din perioadă matură a compozitorului (1974), care se distinge prin folosirea mijloacelor de expresie muzicală din a două jumătate a sec. XX. Remarcăm utilizarea unor procedee mai puţin obişnuite de emitere a sunetelor la flaut, precum glissando, flageoletele, interpretarea melismaticii etc.

Cuvinte-cheie: *flaut, recomandări metodice, parlando rubato, stil giusto, cadenza, glissando, flageolete.*

The article presents an analysis of the "Country-side pictures" for flute and piano by Vladimir Rotaru — a work of the composer's mature period of composition (1974) that is characterized by his using musical-expressive means typical for the second half of the 20th century. Of great value is also the discovery of new methods of thonation on the flute such as glissando, flageolets, playing melismata and others.

Keywords: *flute, methodical recommendations, parlando rubato, giusto style, cadenza, glissando, flageolets.*

Произведения для флейты занимают особое место в творческом наследии Владимира Ротару. Будучи глубоким знатоком флейты, прекрасным исполнителем, он создал большое число сочинений для данного инструмента (соло, с фортепиано, для разных камерных ансамблей). Если выстроить названия его пьес в хронологическом порядке, флейтовое наследие композитора выглядит так:

Andante cantabile для флейты и фортепиано (1959), *Концертная пьеса для флейты и фортепиано*, *Импровизации для флейты соло* и *Сельские картинки для флейты и фортепиано* (1974)[1], цикл *Пейзажи*: *пять миниатюр для флейты и фортепиано* (1975), *Детская пьеса для флейты и фортепиано на молдавскую народную тему* (1983), *Фольклорные мотивы*: *конкурсная пьеса для флейты и фортепиано* (1986).

Помимо этих сочинений, композитор сделал многочисленные обработки фольклорных мелодий для флейты и фортепиано, так же перу В. Ротару принадлежит

[1] По дате написания цикла *Сельские картинки* существуют расхождения; так, Г. Чайковский-Мерешану указывает на 1974 год, а В. Дегтярев — на 1973.

методическое пособие для флейты *Ежедневные упражнения на основе хроматической гаммы*, «единственное в исполнительской практике в республике» [1, с. 33].

Созданные в разные периоды композиторского творчества, флейтовые опусы Владимира Ротару отражают эволюцию композиторского стиля в плане усложнения гармонического языка, освоения и обогащения новых типов инструментальной фактуры и флейтовой техники, требующей от исполнителя владения широкой палитрой исполнительских приемов.

Цикл для флейты с фортепиано ***Сельские картинки*** В. Ротару ставит перед исполнителем разнообразные задачи как художественного, так и технического плана.

С точки зрения жанра — это двухчастная сюита с темповым соотношением частей *медленно-быстро*, вполне традиционным для молдавской народной музыки. Любопытны также пропорции цикла: первая пьеса (*Пейзаж*) достаточно невелика по масштабам и выполняет роль вступления ко второй (*Каприччио*) — развернутой, контрастной как по образному строю, так и по темповым соотношениям. Именно она несет основную образную и драматургическую нагрузку цикла.

Пьеса *Пейзаж* (ремарка *Tempo rubato*) написана в манере *parlando rubato*, в условиях времяизмерительной ритмики при отсутствии тактовых черт, в предельно медленном темпе (согласно обозначению композитора, ♩= 40). По форме *Пейзаж* представляет собой импровизационную каденцию в народном духе. Для нее характерны: медленный темп, свободная ритмика, обильная мелизматика и разнообразная агогика. Эта часть являет собой превосходный пример пейзажной лирики композитора. По мере экспонирования инструментального пастушеского наигрыша, в воображении слушателя возникают ассоциации с разнообразными картинами сельской жизни, звуками природы, пением птиц.

Данные ощущения создаются благодаря использованию композитором разнообразных приемов. Множество агогических изменений и темповых колебаний (*Meno, Piu mosso, Presto, Tempo primo, accel. e rit.*) помогают музыкантам отразить импровизационную свободу мелодической линии. Обилие мелизматики (мордентов, трелей, форшлагов), нисходящее и восходящее *glissando* усложняют ее рельеф. Сама по себе, мелодия довольно сложна и мобильна в ладовом отношении: начинаясь в лидийском *G*, она завершается в лидийском *C*. При этом остинатно повторяющиеся попевки постоянно расцвечиваются и функционально переосмысливаются благодаря терцовым сопоставлениям трезвучий в фортепианном сопровождении — V натуральной, III, II высокой ступеней (последняя становится временным устоем), а далее, при смещении остинатных попевок на кварту ниже — септаккордами. Красочность и свежесть гармонического колорита усилена введением вариантов ступеней (VI низкой, II низкой и III минорной).

Образность первой части «пронизана духом “царицы” молдавского лирического фольклора — дойны… представляя в профессиональном убранстве национально-почвенный стиль *parlando rubato* с неприхотливой и раскованной свободой выражения, изысканным рубатным метро-ритмом, своеобразной мелизматикой, интонационными контрастами» [1, с. 22].

Партия флейты строится на отдельных фразах, мелодических попевках, постоянно возвращающихся либо к звуку *g*, либо к звуку *d* в разных регистрах.

Темповый, жанровый и образный контраст минициклa ведет начало от фольклорной сюиты типа *хора – сырба*, *дойна – сырба*. В. Ротару новаторски обновляет закономерности народной сюиты, что подтверждается реализацией замысла второй пьесы цикла — *Каприччио*.

Многоплановость и контрастность этой части отличает произведение В. Ротару от фольклорных прототипов, где вторая часть, как правило, развивается в едином темпе и выдержана в одном образном ключе. В *Каприччио* же, наряду с темповыми сдвигами, присутствует и сольная каденция в партии флейты перед репризой (что указывает на близость к концертному жанру). Само *Каприччио* изложено в простой трехчастной форме (***A B A₁***).

A	***B***	***cadenza***	***A₁***
тт. 1–32	тт. 33–70	тт. 70–72	тт. 72–103

Показательно, что при основной тональности *G-dur*, *Каприччио* начинается с III низкой ступени, сменяемой последованием III натуральной, D_7, VI, и лишь с т. 7 происходит утверждение тоники. Таким образом, непрерывность гармонического развития связывает обе части минициклa в единое целое.

Раздел ***A*** (*Allegro vivo,* тт. 1–32), напоминает народный танец сырба (*sîrba*), что подтверждается быстрым темпом и двухдольным метром. Восходящие и нисходящие пассажи шестнадцатыми в партии флейты придают музыке веселый, бодрый и энергичный характер, соответствующий данному фольклорному жанру. Упругость звучания поддерживается обилием акцентов и мордентов. Аккомпанемент фортепиано поддерживает метроритмическую пульсацию, ассоциируясь с игрой тарафа.

С цифры 3 (*Meno,* тт. 33–70), начинается средний раздел ***B***, отличающийся скандированием мелизматически украшенных танцевальных попевок в высоком регистре с акцентированием IV повышенной ступени лидийского *D*, а с т. 48 — лидийского *E*. Восходящие секвенции в партиях флейты и фортепиано добавляют ощущение напряженности. Темповое (*poco a poco accel.,* ц. 3, т. 4) и динамическое нагнетание (*sub.* ***pp*** *– poco cresc. –* ***mf*** *–* ***f*** *–* ***ff***) наращивают экспрессию, что приводит к сольной каденции в партии флейты (*Molto rubato*, 1 т. до ц. 6*)*. Этот раздел возвращает слушателя к музыкальной образности первой части сюиты.

Реприза *Каприччио* — ***A₁*** (*Tempo primo*, ц. 7), — динамическая. Основной фактурный тематический материал сокращен: вместо трех секвентных восходящих построений здесь присутствует только одно в лидийском *G*. Зато получают яркое развитие звукоизобразительные элементы, имитирующие переклички птичьих голосов, вызывающие аллюзию знаменитой *Ciocîrlie* (ц. 8). Здесь квинтовые восходящие зовы флейты, исполняемые *frullato*, задорно подхватываются в партии фортепиано. *Каприччио* завершается восходящим пассажем у флейты с репетиционным повторением звуков. Его эффектность, концертность усилена полифоническим изложением — трехголосным каноном в нисходящую октаву на расстоянии одного такта.

Проанализируем исполнительские трудности данного минициклa.

При исполнении *Пейзажа* солист должен блестяще владеть разнообразными исполнительскими приемами, среди которых упомянем мелизмы (морденты, трели, форшлаги), нисходящее и восходящее *glissando* и др. На флейте исполнение последних

достигается благодаря амбушюру. Изменяя напряжение губ и силу воздушного столба и одновременно поворачивая флейту внутрь на нисходящем *glissando* и наружу при восходящем, флейтист должен добиться плавного и интонационно чистого звучания.

Что касается групп мелких длительностей, то их нужно трактовать как предыкт к последнему выдержанному звуку, который и выполняет функцию смыслового акцента. Это подтверждается авторским указанием *crescendo* под каждым пассажем. Выполнение вышеуказанного способствует осмысленности фразировки.

Исполняя *Пейзаж* (ремарка *Tempo rubato*), важно учесть и систему агогических изменений и темповых колебаний, тем более, что сам композитор уделяет этому особое внимание, тщательно выписывая обозначения (*Meno, Piu mosso, Presto, Tempo primo, accel. e rit.*), и тем самым подчеркивая смену характера музыки.

На протяжении всей импровизационной каденции выделяются два звуковых центра (*g* и *d).* Поэтому в процессе исполнения логика музыкального движения определяется тяготением к этим выдержанным на *fermato* звукам.

Поскольку первая часть — прекрасный образец пейзажной лирики композитора, исполнителям необходимо помнить и о художественной стороне произведения. Они должны ощутить атмосферу сельской идиллии, с обилием звукоизобразительных эффектов — пения птиц, пастушьих наигрышей и др. Мультиплицирование вариантных попевок ставит перед флейтистом задачу поиска разнообразных исполнительских приемов для отображения тончайших звуковых нюансов.

Среди других исполнительских сложностей, безусловно, существует проблема звукового соотношения солирующей и аккомпанирующей партий в ансамбле. Речь идет о точности артикуляции, идентичности акцентов у флейты и фортепиано, стилевом единообразии в трактовке мелизмов.

Каприччио изобилует множеством быстрых и искрометных пассажей шестнадцатыми. Флейтисту здесь необходимо соблюсти ритмическую упругость и четкость исполнения.

Что касается каденции, то в ней можно наблюдать объединение исполнительских задач самой высокой пробы. К ним относятся исполнение репетиций дойнообразных мотивов, охватывающих порой диапазон свыше двух октав и более, нисходящих и восходящих пассажей (в диапазоне c^1–h^2, либо c^1–b^3). Эти пассажи необходимо играть идеально ровно в разных регистрах. Кроме того, композитор, словно проверяя умение солиста одинаково виртуозно исполнять разделы каденции самыми разными штрихами, вводит указания: *portamento, legato, non legato*.

Отдельного внимания требует исполнение флажолетов. Будучи одним из самых выразительных приемов флейтовой литературы, они часто встречается во флейтовых сочинениях композитора (некоторые фрагменты из цикла частей *Импровизации для флейты соло*).

Важно обратить внимание и на мелизматику: она должна быть четко исполнена, в строгом соответствии с авторским обозначением. Детализированная темповая шкала каденции требует от исполнителя естественного сочетания виртуозности и спонтанности интерпретации. В каденции необходимо комбинирование и разных типов звучания, и адекватного исполнения разных приемов.

И каденция, и первая часть минициклa требуют поиска особых, неклассических качеств звучания и способов звукоизвлечения. Речь идет о более матовой окраске звука, с определенным «шипом», приближенной к тембру ная и кавала.

В исполнении каденционных флажолетов звучание необходимо максимально приблизить по звуковой окраске к фольклорному. Оно должно быть приглушенным, доносящимся как бы «издалека». В образном плане характер каденции соответствует настроению первой части (*Пейзажу*).

Анализ данного сочинения позволил сделать некоторые выводы.

1. В данном двухчастном цикле В. Ротару ярко демонстрирует фольклорную направленность своего творчества. Особенно это заметно в опоре на две основные образные сферы, ставшие сквозными во многих его сочинениях. В *Пейзаже* это «тонкая, рафинированная лирика, с оттенком импрессионизма» [1, с. 22], выдержанная в стиле *parlando rubato,* а в *Каприччио* можно услышать «проявление мощного напора жизненной силы, энергичное волевое устремление и торжество созидательных жизнеутверждающих начал» [1, с. 22]. По словам Е. Мироненко, «пьесы с подобной образностью почти всегда написаны в быстром темпе, с беспрерывным и настойчивым повторением четких ритмоформул, диссонирующими гармоническими комплексами, фактурным тематизмом. В трактовке тембра фортепиано преобладает специфическая «ударность», энергия остинато» [1, с. 22], что свидетельствует о несомненном влиянии «стиля *giusto*, утвердившемся в манере игры молдавских народных оркестров» [1, с. 22].

2. Данное произведение, относящееся к зрелому периоду творчества В. Ротару, ярко выявляет его творческий почерк, стиль и исполнительскую манеру.

3. Моделируя импровизационный мелодический стиль, свойственный народному музицированию, композитор прибегает к разнообразным приемам варьирования остинатных мелодических формул.

4. В гармоническом сопровождении автор избегает тривиальных последований, характерных для музыкального *kitsch*, используя принцип расцвечивания кратких мелодических построений в контексте разных ладов (лидийского, дорийского), а также вариантность ступеней.

5. Трактовка традиционного фольклорного диптиха в *Сельских картинках* В. Ротару оригинальна, что проявляется в разнообразии контрастов в *Каприччио* и органической взаимосвязи обеих частей цикла.

6. *Сельские картинки для флейты и фортепиано*, представляют собой оригинальный симбиоз характерной для композитора фольклорной образности и комплекса задач, способствующих становлению и совершенствованию исполнительского мастерства солистов флейтистов.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Кишинев*:* Центральная типография, 2000.

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

CREAŢIILE PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA IN REPERTORIUL CONCERTISTIC AL PROFESORILOR CATEDREI PIAN, ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ŞI ARTE PLASTICE

PIANO MUSIC BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE CONCERT ACTIVITY OF THE PIANISTS FROM THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS

ИРИНА САВИНА,
преподаватель,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Статья посвящена анализу концертной деятельности пианистов кафедры Фортепиано АМТИИ. Внимание автора обращено к фортепианным произведениям композиторов Республики Молдова, которые прочно вошли в репертуар педагогов-пианистов. Освещается сольная исполнительская деятельность А. Соковнина, Т. Войцеховской, В. Левинзона, Л. Ваверко, В. Сечкина и других ведущих преподавателей кафедры фортепиано АМТИИ, работавших на протяжении последних 60 лет.

***Ключевые слова**: преподаватели-пианисты, кафедра фортепиано АМТИИ, исполнительская деятельность, фортепианные произведения, композиторы Республики Молдова.*

În centrul atenţiei autoarei se află creaţiile pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova care au intrat pe larg in repertoriul pianiştilor-pedagogi din AMTAP. În articol se abordează arta interpretativă a lui A. Socovnin, T. Voiţehovscaia, V. Levinzon, L. Vaverco, V. Secikin şi a altor profesori ai catedrei Pian care au activat pe parcursul ultimelor 60 de ani.

***Cuvinte-cheie**: pianişti-pedagogi, catedra Pian a AMTAP, activitatea concertistică, creaţii pentru pian, compozitori din Republica Moldova.*

The author focused on the piano works of composers from the Republic of Moldova that have been included in the repertory of teachers-pianists from the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. There is an analysis of the interpretative art of such pianists as A. Socovnin, T. Voiţehovscaia, V. Levinzon, L. Vaverco, V. Secikin and other famous teachers who worked at the Piano Department during the last 60 years.

***Keywords**: teachers-pianists, Piano Department of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts, artistic activity, piano works, composers from the Republic of Moldova.*

Как известно, для каждого пианиста сольная игра — самый привлекательный и сложный вид музицирования, требующий огромных эмоциональных и физических затрат. Яркий след в истории сольного фортепианного исполнительства Республики Молдова оставили многие пианисты-педагоги кафедры специального фортепиано музыкального вуза страны. Это такие фигуры как Ю. Гуз, А. Соковнин, Е. Ревзо, Т. Войцеховская, В. Левинзон, Л. Ваверко, В. Сечкин, С. Коваленко, Л. Стратулат, Р. Шейнфельд, И. Хатипова, А. Варданян и многие другие. Их концертный репертуар очень объемен и разнообразен, он включает крупные циклические и одночастные произведения композиторов-классиков, романтиков, представителей музыкального искусства XX века. Кроме этого все педагоги-пианисты кафедры вводят в программы своих концертов

сочинения молдавских авторов, осознавая важность популяризации отечественной музыки.

Одной из ярчайших фигур, стоящей у истоков отечественного пианизма, был **Александр Соковнин** (1912–1993). 2012-й — год столетия со дня рождения этого блестящего музыкального деятеля. Выполняя в 1948–1953 годы одновременно функции директора Кишиневской государственной консерватории и профессора кафедры специального фортепиано, А. Соковнин внес огромный вклад в развитие музыкальной культуры Республики Молдова: он был инициатором концертов и конкурсов, посвященных творчеству молдавских композиторов, и тем самым оказал значительное влияние на становление Союза композиторов МССР. «А. Соковнин участвовал в пленумах и творческих собраниях, давал оценку новым сочинениям, высказывая свои соображения по их содержанию и форме. Как директор консерватории А. Соковнин прилагал немалые усилия для поддержки талантливых композиторов, способствуя публичному исполнению их сочинений. Он предвидел будущие успехи А. Стырчи, В. Загорского, А. Муляра, Ю. Цибульской и оказался прав», — пишет о нем И. Столяр в монографии, посвященной А. Соковнину [1, с. 39]. Проявляя большую заинтересованность в исполнении и популяризации музыки совсем еще молодых отечественных авторов, А. Соковнин был организатором и участником концертов, состоявших из сочинений в то время еще не известных студентов-композиторов, таких как А. Стырча, В. Сырохватов, Г. Няга, П. Ривилис, В. Ротару.

Помимо педагогической и организаторской деятельности, А. Соковнин получил должное признание и как исполнитель. Принадлежность школе знаменитого Л. Николаева, несомненно, сказалась на творческом облике А. Соковнина. Одним из секретов артистизма А. Соковнина, по воспоминаниям современников, была способность достигать протяженного дыхания фразы в сочетании с благородной гибкостью и тонкостью звуковых красок. Особенно удавались ему, как отмечали критики, произведения А. Скрябина, насыщенные яркой, открытой эмоциональностью и размахом чувств. С 1954 по 1959 гг. А. Соковнин был солистом Молдавского радио, с увлечением играя многие произведения молдавских композиторов, часто являясь их первым интерпретатором. Многочисленные записи его выступлений до настоящего времени хранятся в фондах Гостелерадио Республики Молдова. Среди них произведения Л. Гурова, С. Шапиро, С. Лобеля, А. Стырчи, В. Загорского. С 1967 по 1972 гг. по просьбе Л. Аксеновой, преподававшей курс истории молдавской музыки, А. Соковнин производит записи сочинений отечественных авторов для фонотеки консерватории: это пьесы Л. Гурова, В. Загорского, С. Лобеля, А. Муляра, А. Стырчи, З. Ткач, Г. Няги. Благодаря этому образцы записанных произведений вошли в учебный обиход курсов истории национальной музыки Кишиневского музыкального училища и консерватории.

Другой представительницей пианистов старшего поколения кафедры фортепиано, начавшей свою многогранную деятельность в 1954 г., была **Татьяна Войцеховская** (1915–1976), выпускница Бухарестской консерватории по классу Ф. Музическу. Концертно-исполнительская деятельность Т. Войцеховской была, прежде всего, связана со сферой камерно-ансамблевой музыки, где ее партнерами являлись скрипач М. Унтенберг, виолончелистка Б. Савич, пианисты Е. Зак и Л. Ваверко. Сольные выступления Т. Войцеховской носили, как правило, методический характер и

преследовали целью обучение игре на фортепиано как студентов консерватории, так и учеников ДМШ.

Вопрос изучения и популяризации фортепианной музыки молдавских композиторов волновал Т. Войцеховскую настолько остро, что на протяжении ряда лет она работала над диссертацией *Фортепианное творчество композиторов Советской Молдавии.* К тому же в начале 1960-х гг. педагогом были опубликованы три сборника фортепианных пьес молдавских композиторов, над составлением которых она работала совместно с А. Дайлисом. Эти сборники впервые в Республике Молдова решали актуальную задачу систематизации, редактирования и публикации фортепианных произведений отечественных композиторов. В промежуток между 1960 и 1966 годами Т. Войцеховская подготовила и исполнила для фондовой записи ряд фортепианных миниатюр из этих изданий в помощь студентам-заочникам.

К рубежу 1950–1960 гг. относится начало работы на кафедре двух крупнейших представителей одесской пианистической школы. Их педагогические и концертные судьбы схожи: будучи учениками Б. Рейнгбальд, преподававшей в первой на территории бывшего Советского Союза школе для одаренных детей имени П. Столярского, они почти одновременно начинают свою многогранную деятельность на кафедре фортепиано в Кишиневской государственной консерватории и добиваются там значительных успехов. Примером для подражания является тот факт, что как бы ни складывались жизненные обстоятельства, Л. Ваверко и В. Левинзон ежегодно представляли вниманию аудитории две программы: сольную и камерную.

Вместе с тем, каждый из этих музыкантов отличается яркой индивидуальностью. Так, еще с 1957 г., когда **Людмила Ваверко** (род. 1927) становится победителем Первого республиканского фестиваля молодежи МССР, проявляется ее интерес к отечественной фортепианной музыке. Тогда, наряду с академической программой, она впервые исполнила никогда ранее не звучавшие молдавские пьесы. «Вдумчивый, культурный музыкант, Л. Ваверко смело включает в свой репертуар новые произведения, не страшась ни технических сложностей, ни трудностей стилевого порядка. Ее игра подкупает темпераментностью и эмоциональностью, красотой звука и ясностью исполнительского замысла», — отзывается о Л. Ваверко в рецензии на ее концерт известный музыковед Н. Шехтман [2, с. 80].

В марте 1976 г. Л. Ваверко, первая среди пианистов, посвящает одно отделение своего выступления фортепианному творчеству молдавских композиторов, а в 1984 году дает концерт, полностью состоящий из такой музыки. Нередко в ее программах можно было услышать *Новеллу* и *Колыбельную* В. Загорского, *Афоризмы* С. Лобеля, *Маски* С. Лунгула*, Сказку* Г. Няги, *Остинато* и *Юмореску* В. Ротару, *Колыбельную* и *Скерцо* А. Стырчи. Пианистка принимала участие в авторских вечерах С. Лунгула, Л. Гурова и З. Ткач, играя там их новые сочинения. Часть своего репертуара, состоящего из произведений молдавских авторов, педагог поместила в три нотных сборника и издала под собственной редакцией. Многочисленные фондовые записи на молдавском радио позволяют признать Л. Ваверко одним из лучших интерпретаторов молдавской фортепианной музыки.

О пианистических возможностях **Виктора Левинзона** (род. 1929) можно судить по обширному и разнообразному репертуару и по тому успеху, который сопутствовал ему во

время «выходов на публику». Художественные удачи В. Левинзона, несомненно, связаны с музыкой композиторов Республики Молдова. На протяжении длительного времени, раз год В. Левинзон подготавливал сольное выступление, состоящее из двух отделений, где неотъемлемую часть составляли образцы музыки отечественных композиторов. *Скерцо* Э. Лазарева, *Прелюдии, фуги и Сонатина* для фортепиано №1 В. Сырохватова, *Этюд-экспромт и Колыбельная* В. Загорского, *Прелюдия* А. Стырчи, *Дойна* Г. Няги, *Поэма* С. Лобеля, *Соната* Л. Гурова — вот некоторые произведения, наиболее часто исполняемые пианистом. Одновременно с выступлениями на сцене, шли записи сочинений молдавской фортепианной музыки на радио. Добавим, что В. Левинзон всегда с большой ответственностью относился к включаемому в репертуар новому произведению. Вопрос качества исполнения, зависящий от исчерпывающего изучения нотного текста, имел для пианиста наипервейшее значение: все детали были выучены досконально точно и профессионально грамотно. В итоге его игра отличалась превосходным чувством меры и хорошим вкусом.

Среди пианистов среднего поколения, внесших заметный вклад в формирование традиций фортепианной кафедры, необходимо назвать С. Коваленко и Р. Шейнфельд. Оба являются воспитанниками молдавского музыкального вуза (С. Коваленко — один из наиболее ярких воспитанников А. Соковнина, Р. Шейнфельд — выпускница класса Т. Войцеховской), оба совершенствовались в ассистентуре-стажировке Ленинградской консерватории, оба начинали пианистическую карьеру в Кишиневе, а продолжают в других странах (Р. Шейнфельд — в Израиле[1], С. Коваленко — в Португалии[2]).

Сольные концертные выступления **Сергея Коваленко** (род. 1948) всегда вызывают огромный интерес слушателей и прессы содержательностью программ и значительностью творческих задач. Его фантастическая влюбленность в музыку и тонкое проникновение в ее суть производят сильное впечатление на аудиторию. Произведения молдавских композиторов постоянно находятся в поле зрения С. Коваленко, среди них имеются излюбленные им сочинения: *Две прелюдии*, *Два танца*, *Бессарабка* и *Жок* Ш. Няги*; Бурлеска, Этюд-экспромт, Колыбельная* В. Загорского; *Колыбельная* Л. Гурова; *Хора* С. Лунгула. Эти пьесы неоднократно звучали на сценах Молдовы, России, Бразилии и Португалии, записаны на молдавском радио и телевидении. С. Коваленко — почетный гость творческих композиторских вечеров. Так, в апреле 1986 года на авторском вечере А. Сокирянского в Колонном зале Москвы в исполнении С. Коваленко прозвучала *Соната* для фортепиано. В авторских вечерах К. Руснака пианист играл его *Прелюдию* для фортепиано.

В 1960-е годы сложилась творческая дружба С. Коваленко с композитором С. Лунгулом. Его новая пьеса *Каприччио,* впоследствии ставшая популярной, была посвящена своему первому исполнителю — С. Коваленко. Это произведение было

[1] В настоящее время Р. Шейнфельд, проживая в Израиле и продолжая там исполнительскую деятельность, не забывает про Молдову и отечественную музыку. Она принимает участие в международных музыкальных фестивалях — в Белграде, в Кишиневе, дает концерты за рубежом — в Югославии, Сербии, Румынии, Франции, США. Отметим, что в 2007 году Р. Шейнфельд была номинирована на национальную премию Израиля.

[2] Около пятнадцати лет С. Коваленко ведет педагогическую и исполнительскую деятельность в музыкальной Академии города Порто. Помимо этого, профессор несколько раз в год проводит мастер-классы и дает консультации студентам-пианистам в АМТИИ.

написано специально для Всесоюзного Межзонального конкурса, который проходил в 1966 году в Кишиневе.

Совместно с В. Левинзоном С. Коваленко составил нотный сборник фортепианных пьес молдавских композиторов *Piese pentru pian*. Все произведения из этого сборника прочно вошли в учебный репертуар кафедры специального фортепиано.

Раймонда Шейнфельд (род. 1951) известна в Республике Молдова как отличный педагог и концертный исполнитель. В течение 1976–1991 годов пианистка регулярно выступала с сольными программами, а также производила записи на радио и телевидении. Популяризация отечественной музыки — важное направление ее деятельности, и здесь вклад пианистки в исполнительское искусство Молдовы трудно переоценить. Творчество Шт. Няги, Н. Пономаренко, В. Загорского, С. Лобеля, А. Стырчи, А. Сокирянского, Г. Мусти, других композиторов постоянно привлекало ее внимание. Частым и желанным гостем Р. Шейнфельд была в Союзе композиторов Республики Молдова, исполняя только что увидевшие свет произведения: С. Лунгула, Г. Чобану, В. Чолака. Неоднократно пианистка выступала с *Концертом* для фортепиано с оркестром Д. Федова. В 1985 году три части этого популярного произведения были записаны Р. Шейнфельд в фонд Молдавского радио. В то же время была произведена и запись *Молодежной увертюры* для фортепиано и камерного оркестра А. Сокирянского.

Представительницами молодого поколения пианистов кафедры специального фортепиано АМТИИ, ведущими в настоящее время активную педагогическую и исполнительскую работу и обладающими яркой индивидуальностью, являются И. Хатипова (род. 1967) и А. Варданян (род. 1967).

Инна Хатипова относится к числу тех исполнителей, которые стремятся идти в ногу с композиторским творчеством Республики Молдова, считая, что именно таким образом они обогащают себя как исполнители. Ее любовь к национальной музыке проявилась еще в студенческие годы[3]. Так, на VI межзональном конкурсе молодых исполнителей им. Чюрлениса, который проходил в Вильнюсе в 1986 г., И. Хатипова выступила с *Бурлеской* В. Загорского. Эта пьеса тогда являлась обязательным произведением страны-участника конкурса и принесла международную славу музыке Молдовы. Позже, в 1989 г., на VIII Межреспубликанском конкурсе в Кишиневе в исполнении И. Хатиповой звучала обязательная пьеса второго тура — *Фантазия* В. Загорского. *Новелла* того же автора разучивается и играется пианисткой в 1990 году в Кишиневе. *Две импровизации* В. Ротару в 2003 году и *Прелюдию* В. Бурли в 2012 году пианистка записывает в фонд Национального радио Молдовы. И. Хатипова является инициатором юбилейных концертов, посвященных своим педагогам — В. Сечкину и Л. Оксинойт. Программы концертов памяти В. Сечкина, прошедших в 1987, 2002 и 2007 гг., носили монографический характер, включали сочинения В. Сечкина, звучавшие в интерпретации многих видных музыкальных деятелей Республики Молдова, самой И. Хатиповой, а также студентов ее класса. Тогда пианистка с успехом выступила с некоторыми из фортепианных миниатюр композитора: *Пятью прелюдиями*, *Этюдом-картиной* и пьесой *Злата Прага* из цикла *Музыкальные картинки Чехословакии*.

[3] Особое отношение И. Хатиповой заметно к произведениям В. Загорского.

Кроме активной исполнительской и педагогической пропаганды фортепианного творчества композиторов Республики Молдова, И. Хатипова большое внимание уделяет научному исследованию национальной фортепианной музыки. Ее перу принадлежит ряд статей, а также крупная монографическая работа на тему *Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов.* Помимо этого И. Хатипова занимается изданием сборников фортепианных произведений отечественных авторов в собственной редакции.

Ее коллега, воспитанница В. Левинзона **Алена Варданян** из всего многообразия видов творческой деятельности предпочитает сольную концертную практику. Особенно уверенно исполнительница чувствует себя в области музыки эмоциональной, накаленной и порывистой. Красочность звучания, продуманная выразительная педализация, умение быстро переключаться из одного эмоционального состояния в другое — яркие стороны пианизма А. Варданян. Репертуар пианистки в основном состоит из произведений Л. Бетховена, С. Рахманинова, М. Равеля и К. Дебюсси, однако в нем находится место также миниатюрам национальных композиторов. Еще будучи студенткой, А. Варданян на Межзональном конкурсе пианистов в Кишиневе стала первой исполнительницей *Прелюдии* для фортепиано К. Руснака, которую позже сыграла на творческом вечере к 60-летию автора. К 80-летию композитора А. Стырчи телевидение Молдовы подготовило передачу, в которой А. Варданян приняла участие и представила *Две прелюдии* юбиляра — *As-dur и es-moll*.

Отличаясь высоким уровнем профессионализма, кафедра фортепиано АМТИИ объединила солистов-виртуозов, чьи имена стали широко известными в Республике Молдова и за ее пределами. Большое место в показательной работе педагогов занимали концерты, состоящие из произведений молдавской фортепианной музыки. Отечественные композиторы доверяли пианистам свои премьеры и посвящали им новые произведения, поэтому просветительскую деятельность коллектива кафедры в области национальной фортепианной музыки сложно переоценить.

Библиографические ссылки

1. СТОЛЯР, И. *Александр Львович Соковнин, 1912–1993.* Авт.-сост.: Ирина Столяр . Chişinău: Pontos, 2008.
2. ПОЖАР, С. *К таинствам пианизма*. Уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко. Кишинев: Центральная типография, 1999.
3. ГРИГОРЬЕВ, Л.; ПЛАТЕК, Я. *Современные пианисты.* Москва: Советский Композитор, 1990.

VIII. Muzica vocală

ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ ЗЛАТЫ ТКАЧ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ НА СТИХИ АГНЕСЫ РОШКА (II): ГИПЕРТЕКСТ И ИДИОЛЕКТ В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА

CICLURILE VOCALE ALE ZLATEI TKACI DIN ULTIMII ANI PE VERSURI DE AGNESA ROŞCA (II): HIPERTEXTUL ŞI IDIOLECTUL ÎN CREAŢIA VOCALĂ A COMPOZITOAREI

ZLATA TKACI'S LAST YEARS' VOCAL CYCLES BASED ON AGNESA ROSCA'S POETRY (II): HYPERTEXT AND IDIOLECT IN THE COMPOSER'S VOCAL WORKS

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

Статья посвящена памяти Златы Ткач и представляет собой второй из аналитических этюдов, выполненных автором на базе трех последних вокальных циклов композитора, созданных на стихи молдавской поэтессы Агнесы Рошка — „Soare de toamnă", „E dorul apă vie" и „Ţie". Весь триптих этих циклических сочинений трактуется как единый макроцикл, обладающий чертами гипертекста и одновременно реализующий принцип идиолекта. Проблемы, затронутые в статье, рассматриваются сквозь призму современного музыкознания как характеризующие феномен индивидуальной музыкальной интерпретации женской поэзии, а также в плане историческом, в общем контексте позднего творчества композитора.

Ключевые слова: композиторы Республики Молдова, молдавская поэтесса, вокальный цикл, романс, гипертекст, идиолект.

Articolul de față este dedicat memoriei Zlatei Tkaci şi prezintă al doilea studiu analitic despre ciclurile vocale „Soare de toamnă", „E dorul apă vie" şi „Ţie" pe versurile poetesei moldave Agnesa Roşca. Aceste compoziţii pot fi tratate ca un macrociclu cu trăsături de hipertext, în paralel cu realizarea şi celor de idiolect. Problemele propuse pentru discuţie se examinează prin prisma muzicologiei contemporane ca un fenomen de interpretare individuală muzicală a poeziei feminine precum şi sub aspectul istoric al studierii creaţiei târzii a compozitoarei Z. Tkaci

Cuvinte-cheie: *compozitori din Republica Moldova, poetesa moldavă, ciclu vocal, hipertext, romanţă, idiolect.*

This article is devoted to the memory of Zlata Tkach and represents the second analytical study of her last vocal cycles „Autumn Sun", „Is Yearning the Water of Life" and „To You" on verses by the Moldovan poetess Agnesa Rosca. These compositions may be treated as a macro-cycle with some features of a hypertext, based on the language correlations explained as idiolect. The problems proposed for discussion are examined from a musicological point of view as a phenomenon of the individual musical interpretation of feminine poetry as well as in the historical aspect of studying the composer's latest creation.

Keywords: *composers from the Republic of Moldova, Moldovan poetess, vocal cycle, hypertext, romance, idiolect.*

В трехчастном макроцикле поздних романсов Златы Ткач на стихи Агнесы Рошка своеобразно решена проблема художественного диалога композитора и поэта, что реализуется, в первую очередь, на основе отбора поэтических текстов для их

музыкального воплощения и их «рифмования» с помощью ключевых слов-символов. Злата Ткач находит в стихах Агнесы Рошка немало таких поэтических лейтмотивов, близких ее собственному мироощущению — «солнце» и «свет», «огонь» и «пламя», «звезды» и «тучи» и, наконец, «осень» как символ, перекликающийся для нее с представлениями об осени жизни — сумрачной поре позднего возраста. Все они ассоциируются не только с природными явлениями, напротив — в центре ее внимания человек и его внутренний мир, на них резонирующий. Введение же слова-символа лишь стимулирует предметные параллели и, соответственно, поиск композитором необходимых музыкально-выразительных средств.

Как правило, такие слова-символы композитор старается выделить на общем фоне достаточно ярко. Примером может служить романс *Văpaia ce aşteaptă* из цикла *Ţie*, где упоминание в репризе полисемичного слова *văpaie*, означающего и «пламя» или «огонь», и «жара» или «зной», и «свет» или «сияние», дано на фоне ночного пейзажа, обрисованного в музыке весьма приглушенными красками, в соответствии с состоянием уединения и томления души. Слово это, вводимое как сильный вербально-поэтический импульс, становится и импульсом музыкальным. Именно поэтому здесь происходит перенос фразы, уже звучавшей в первом разделе романса, на иной, более высокий уровень, что позволяет достичь яркой кульминации, с резким динамическим нарастанием, от ***p*** до ***ff***, и с взлетом на малую септиму к тону g^2 . Примечательно, что это *соль* второй октавы уже служило мелодической вершиной в кульминации драматической по характеру середины, только там этот звук подготавливался более острым ходом, на большую септиму вверх, и приходился на другое слово — *cer* («небо»). В итоге музыка подчеркивает параллель, сложившуюся в поэтическом тексте: «звезда без изъяна», «небо без туч» — и ожидающие впереди свет и пламя любви. Напомним, однако: в соответствии с содержанием стихотворения, сам возлюбленный в этой сцене не присутствует, и песнь надежды и торжествующей любви, звучащая в душе героини, быстро угасает, словно растворяясь в тишине глубокой ночи…

Кстати, романс этот стал центральным, осевым в цикле, включающем в себя пять миниатюр, где в каждой кульминационное положение занимают все те же ключевые слова: в первом — «солнце» (s*oarele),* во втором — «любовь», в третьем — «свет» (v*ăpaie*). В четвертой миниатюре, наиболее близкой земной, пасторальной тематике, акценты продолжают намеченную ранее восходящую смысловую линию, приходясь на слова «огонь», «счастье» — именно так строит композитор показ впечатлений и душевных состояний, постепенно все более воспламеняемых, растущих по своей силе на протяжении лета.

Подобные приемы свидетельствуют о романтическом осмыслении З. Ткач поэтических текстов А. Рошка, выбираемых для собственной музыкальной интерпретации. Они имеют место и в масштабах всего макроцикла, красноречиво говоря об определенном авторском расчете и о наличии целостной образной концепции, которая, собственно, и объединяет отдельные романсы в единую структуру, подчиненную законам гипертекста. И если в предыдущей статье [1] уже говорилось о роли совокупного поэтического текста в его образовании, то многое в том, что касается средств музыкального объединения, позволяет сделать вывод о не менее значимой роли музыки в формировании макроцикла. Это касается и тональной структуры, где, при всей

разомкнутости тонального плана этого триптиха романсовых циклов, обнаруживается наличие «стержневых» тональностей, взаимно связанных близким тональным родством либо приобретающих значение рефрена (как, например, тональность *ми минор*), и тематизма, пронизанного сходными интонационными оборотами, и гармонического языка, где активно проявляет себя характерная для З. Ткач ладовая и аккордовая лексика.

Все это позволяет говорить о таком важном факторе образования гипертекста, как индивидуальные музыкально-речевые и языковые константы, способствующие объединению текстового пространства ее поздних вокальных циклов (*Текста*). И в данной связи нелишне еще раз обратиться к определению гипертекста, где обычно присутствует ряд составляющих.

Так, согласно формулировке В. Овчинникова, гипертекст выступает:

A. как «надтекст», то есть как «некая единица информации, частями которой являются тексты», и/или:
B. «текст, части которого имеют «сверхсвязи».[1]

Последнее означает, что эти части соединены друг с другом «не линейными отношениями в многомерном пространстве (отношением следования, как в обычном тексте естественного языка), а множеством различных отношений, представляемых в многомерном пространстве» [там же]. На наш взгляд, важной представляется и дополняющая данную формулировку ремарка о том, что «в гипертексте отсутствуют заранее заданные ограничения на характер связей (сеть)» [там же]. А ведь особые, нелинейные связи между частями гипертекста, возникающие в романсовом сверхцикле-триптихе З. Ткач на стихи А. Рошка, проявляются именно в многомерном мире — и на уровне поэтического текста, и в музыкальном решении, выступая в разных формах своего выражения — в том числе, и в форме связей интертекстуальных.

Здесь важную роль играют и некоторые музыкальные приемы, обусловленные в первую очередь драматургической и композиционной логикой, однако еще более действенно оказывает цементирующее влияние наличие общей музыкально-языковой атмосферы, определяемой как музыкальный идиолект, присущий позднему творчеству З. Ткач. Напомним: идиолект как язык в его эстетической и коммуникативной функции вообще тесно связан с понятием стиля, что позволило, в частности, Ю. Пантелеевой, рассматривающей поэтику стиля Н. Корндорфа 80-90-х гг., провести параллель между понятием идиолекта в лингвистике, литературоведении и философии, с одной стороны, и, с другой — понятием стиля, в том смысле, как оно трактуется в музыкальной науке. Правда, исследователь скорее уравнивает их, подчеркивая: «Эти термины могут оказать плодотворное влияние на осмысление музыкального языка. Будучи, как и любой другой термин, своеобразным «водоразделом мысли», идиолект/идиостиль ставит особый, дифференцирующий акцент на индивидуальном способе высказывания» [4, с. 12]. Добавим к этому, однако, что проводить подобным образом прямую аналогию между понятиями *идиолект* и *идиостиль*, на наш взгляд, все же далеко не правомерно, поскольку и понятие *язык* отнюдь не равнозначно понятию *стиль* и не может его подменять.

Это отражено и в литературоведении, где также не уравниваются данные понятия. Так Н. Фатеева в статье *Идиостиль*, помещенной в Универсальной научно-популярной

[1] Определение В. Овчинникова дано О. Егоровой [2, с. 1], со ссылкой на: [3].

онлайн-энциклопедии *Кругосвет*, подчеркивает: «Термин «идиостиль» соотносим также с термином «идиолект». В теории художественной литературы различие между ними в общем виде состоит в следующем. Под идиолектом определенного автора понимается вся совокупность созданных им текстов в исходной хронологической последовательности (или последовательности, санкционированной самим автором, если тексты подвергались переработке). Под идиостилем же понимается совокупность глубинных текстопорождающих доминант и констант определенного автора, которые определили появление этих текстов именно в такой последовательности» [5]. Автор статьи делает здесь примечание: «Понятия идиостиля и идиолекта, которые по-разному определяются исследователями и, соответственно, попадают в разные ряды соотношений с понятиями языка, текста и «языковой личности» (В.В. Виноградов, Ю.Н. Караулов), находятся в последнее время в центре интереса лингвистической поэтики» [там же]. И далее: «Среди многообразия точек зрения на соотношение таких понятий, как поэтический язык, поэтический текст, поэтический идиостиль и идиолект, можно выделить два основных подхода. Первый состоит в том, что идиолект и идиостиль считаются соотносящимися между собой как поверхностная и глубинная структуры в описаниях типа «Смысл ⇄ Текст» или же образующими триаду «Тема ⇄ Приемы выразительности ⇄ Текст» (А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов).

Представленное на поверхности множество связанных между собой языковых факторов, составляющих идиолект, уходит функциональными корнями в «языковую память» и «генетику лингвистического мышления» автора и в результате оказывается сводимым к иерархической системе инвариантов, организующих так называемый «поэтический мир» автора. По В.П. Григорьеву, «описание идиостиля должно быть устремлено к выявлению глубинной семантической и категориальной связности его элементов, воплощающих в языке творческий путь поэта, к сущности его явной и неявной рефлексии над языком». Объединяющую все описание характеристику языковой личности поэта Григорьев называет «образом автора идиостиля» по естественной аналогии с идеями В.В. Виноградова и М.М. Бахтина. При этом в описании выделяется не только направление «идиолект – идиостиль», имеющее свою систему правил перехода, но и направления «текст – идиолект» и «язык – идиолект» [там же].

Заметим, впрочем, что у той же Ю. Пантелеевой приведены некоторые высказывания, позволяющие, думается, глубже осознать понятие идиолекта в том, что касается именно музыкально-языкового компонента авторского стиля. В частности, таковым представляется одно из достаточно известных определений, принадлежащее Ц. Тодорову и толкующее идиолект как «язык отдельного индивида» или «известного лингвистического коллектива, т.е. группы индивидов, одинаково интерпретирующих любые языковые сообщения» [6, с. 120]. Экстраполируемое на область музыкального искусства, оно для нас ценно уже тем, что, во-первых, помогает подчеркнуть конвенциональный характер музыкального языка (тем более, имея в виду его специфику, которая отличает его от языка вербального, бытового), а также выявить его объединяющую функцию в отношении к пониманию музыкальных явлений определенной группой авторов и слушателей. Во-вторых, такой подход позволяет акцентировать внимание на проблематике, связанной с оценкой музыкального стиля и языка эпохи, нации или индивидуального композиторского творчества.

В последнем случае нелишне подкрепить приведенное выше определение процитированным в той же брошюре Ю. Пантелеевой мнением Р. Барта, заметившего: «Язык обретает свое единство на уровне говорящего, у которого есть свой собственный язык» [7, с. 520]. Именно такой — индивидуально сформировавшийся язык Р. Барт и называет «индивидуальной речевой константой», «идиолектом», что, по-видимому, и дало музыковеду повод поставить тот самый знак равенства между идиолектом и идиостилем, о котором говорилось выше. Вариативный же характер идиолекта (что, собственно, и позволяет композитору проявить свой индивидуальный характер поиска), косвенно обосновывается, на наш взгляд, ещё одним замечанием Р. Барта (к сожалению, не комментируемым Ю. Пантелеевой) — о том, что «в одном и том же индивиде сосуществует множество словарей; тот или иной набор словарей образует идиолект каждого из нас» [там же].

Думается, что данное наблюдение, будучи экстраполированным на сферу музыкального творчества, дает выход в область исследования музыкального стиля и музыкального языка как его составляющей (по этому поводу нелишне напомнить, что в русскоязычном музыкознании различаются понятия *стилевой* и *стилистический),* и, что особенно важно, в ракурсе его эволюции и выбора его средств в зависимости от стадиального характера музыкального замысла или индивидуальной творческой концепции.

Проблематично, однако, что Ю. Пантелеева, делая общие выводы в предисловии к обзору сочинений Н. Корндорфа и приводя выдержки из работ столь известных лингвистов, завершает ход своих рассуждений весьма показательной фразой: по ее мнению, «язык художника и есть его индивидуальный стиль, а произведения суть фрагменты этого языка» [4, с. 12]. И далее: «Каждое из таких художественных высказываний, обладая уникальными семантическими и структурными свойствами, несет в себе информацию о глубинной «порождающей грамматике» авторского языка, о поэтике индивидуального творческого стиля» [там же]. Но если вторая часть данной формулировки вполне убедительна, то первая весьма спорна — во-первых, потому, что музыкальный язык, как уже говорилось, не исчерпывает музыкальный стиль как явление, а во-вторых, музыкальные произведения не могут быть «фрагментами музыкального языка»: они, репрезентируя музыкальный идиолект, являют собой все-таки *тексты*, которые либо самостоятельны, либо могут выступать фрагментами гипертекста. Последний, в свою очередь, носит суммативный или даже интегративный характер, являясь тем самым «надтекстом», в котором и намечаются взаимосвязи определенного рода. Это могут быть, в частности, и музыкальные или внемузыкальные ссылки, которые, по мнению О. Егоровой, высказанному в статье *К проблеме музыкального гипертекста,* «должны обладать высокой степенью репрезентативности для восприятия их как «выделенных» элементов, указывающих на наличие связи» [2, с.4].

Связь эта, как отмечает автор данной статьи, чаще всего «осуществляется на глубинном уровне, посредством употребления единых лексем, мотивов и т.д.»; но еще более эффективно *музыкальный гипертекст* характеризуется присутствием *ссылки* как более самостоятельного и оформленного в структурном отношении элемента: «появляясь в тексте, музыкальная ссылка выполняет функцию *интекста*» (курсив наш. — Г. К.) [2,

с.4][2]. Заметим, однако, что внутреннее родство элементов, реализуемое на уровне музыкального языка и музыкальной речи, в данной формулировке отнесено к области интертекстуальных связей, в то время как последние скорее определяются именно наличием ссылки-интекста. Таким образом, на наш взгляд, О. Егорова, вторгаясь в проблему музыкального текста, в этом смысле скорее запутывает её, чем разъясняет.

Зато некоторые другие пояснения того же автора представляются весьма немаловажными, и прежде всего те, где говорится о *характере связи*, используемой в гипертексте. В частности, давая определение *музыкального гипертекста* как «вида музыкального текста, состоящего из ряда текстов (фрагментов текстов) и обладающего структурными свойствами нелинейности, открытости, возможности множественных вариантных связей между элементами системы», автор разграничивает:

- гипертекст на твердых связях (по терминологии E. Carmel, W.K. McHenry и Y. Cohen);
- гипертекст на мягких связях (по М. Субботину) [2, с.5].

В первом случае, как указывает исследователь, предполагается обязательное наличие двух главных структурных элементов — *узла* и *ссылки*, во втором *ссылка* отсутствует. При этом О. Егорова в качестве важного признака гипертекста называет *мультимедийность*, основанную на «нелинейном объединении ряда составляющих слоев», ссылаясь при этом на тот род связей, который имеет место, в частности, в музыкальном творчестве, где, «помимо собственно музыкальной составляющей, значимую роль играют немузыкальные начала — литературное, графическое, архитектурное, математическое и т.д.» [там же]. Таким образом, вокальное творчество, основанное на соединении музыкального и вербально-поэтического рядов, если исходить из предложенных ею критериев, подпадает под данное определение как *область мультимедийного художественного пространства*.

В этом смысле можно рассматривать и вокальное творчество З. Ткач и, тем более, трактуемые нами как гипертекст все три поздних ее вокальных цикла, в пользу чего говорят многие аргументы, оцениваемые в аспекте вышесказанного. Все эти циклы, как и входящие в них романсы, охватываются единой концепцией, в них в вербальном ряду наличествуют разноуровневые «отсылки», начиная (традиционно) с имени поэтессы и кончая уже упомянутыми ранее поэтическими символам — словами-лейтмотивами, позволяющими выстроить а этом макроцикле общую драматургическую линию. Ярко ассоциативным потенциалом обладает и отсылка к теме *осени*, имеющаяся в заголовке и в тексте заключительного романса цикла *Ţie* и всего макроцикла, возвращающая к началу его, к романсу *Soare de toamnă*.

Но не только они служат фактором связности в *Тексте* (а подобные реминисценции — одна из важных примет гипертекста). В музыкальном его слое также просматриваются важные факторы связи. И прежде всего это касается тонального плана всего триптиха циклов, отраженного в следующей схеме, где указаны опорные тональные центры каждого романса (тональность здесь, безусловно, сильно хроматизирована и не всегда определенно выявлена в ладовом отношении, но при этом она все же сохраняет многие свои колористические свойства):

[2] Термин «интекст» также заимствован, как указывает автор статьи, из кн.: [3].

Схема тонального плана макроцикла романсов З. Ткач на стихи А. Рошка

I. *Soare de toamnă*			II. *E dorul apă vie*		III. *Ţie*				
1.*Valurile*	2.*Stele negre*	3.*Soare de toamnă*	1.*O rază de soare*	2. *Ţi-e inima de piatră*	1.*Ca soarele străluminat*	2. *Ţie*	3. *Văpaia ce aşteaptă*	4.*De n-ar fi arşiţa grea*	5. *Aşa trecuse toamna*
G→Fis dur-moll	*Es*	*Fis→e*	*As*	*e*	*e*	*Fis* (как опорный тон)→*es*	*e*	*A* лидий-ский	*es*, с откло-нением в *e*

Как видно из схемы, в гипертексте данного макроцикла важную роль играют тональные «переклички» на расстоянии, причем обусловленные не только повтором одной и той же тональной опоры, но и родственными связями: так, *Fis-dur–moll* и *Es-dur* находят «оминоренный» отклик в *es-moll*-ном завершении как всего цикла циклов, так и, одновременно, цикла *Ţie*. Тональность эта, *es-moll*, как известно, выступает, соответственно, параллельной к *Fis-dur* (энгармонически легко заменяемой) и одноименной к *Es-dur*. А в данном случае ее мрачный оттенок звучания привносит контраст на расстоянии по отношению к обеим, светло звучащим до этого тональностям, и это, возможно, сделано специально, чтобы подобным намеком подчеркнуть общий пессимистический вывод композитора: осень символизирует здесь конец любви и самой жизни. К тому же, *es-moll*'ная гармоническая опора до этого появлялась и в аккомпанементе фортепиано в кульминации заглавного романса цикла *Ţie* (№ 2), на словах „Iubirii de răspuns", в то время, как вокальную партию композитор нотирует согласно *Fis-dur*. И хотя общее направление тонального развития в *Тексте* всего гиперцикла во многом определяется еще и важной ролью элегично звучащего *e-moll*, к которому оно, как к рефрену, неоднократно возвращается, в конце его в итоге эта тональность вытесняется все тем же трагическим *es-moll* — символом одиночества и неразделенной любви.

Присутствуют в гипертексте макроцикла З. Ткач и факторы той самой «мягкой связи», реализуемой, по сути, на уровне идиолекта — такие, как повторы мотивов или интонаций, опирающихся на сходную конструктивную интервалику, а также некоторые общие приемы организации музыкального времени и пространства (в том числе и общие аккордово- и ладово-конструктивные принципы звуковысотной организации, характеризующие сферу мелодики и гармонии). Так рождается единая по своим фоническим качествам звуковая среда, характеризующая в одном ключе все романсы данного макроцикла, где преобладают либо «пустотные» кварто-квинтовые звучности в вертикали и в мелодическом развитии, дополняемые секундовыми или септимовыми диссонантными «вкраплениями», либо «жестковатые», чаще полигармонического характера, вертикали, нередко порожденные линеарным голосоведением. Красками, излюбленными в позднем творчестве З. Ткач, но экономно ею используемыми, обогащают общую ладо-колористическую палитру «островки» симметричных ладовых образований — ходы по целотоновому звукоряду, по гамме «тон-полутон», эпизодически

встраиваемые увеличенные трезвучия, а также щедро рассыпанные по всем романсам сверхцикла тритоны, в основном используемые в вертикали.

Встречаются и прямые мотивные «отсылки», в основе которых на первом месте стоит интонация опеваемой чистой квинты (чаще всего — *ми–си* как репрезентант того самого элегического, «осеннего» *e-moll* и, возможно, как наиболее удобный для голоса героини тесситурно-опорный интервал). Нередки и формулы ритмизованной речитации на одном тоне («говорком»), используемые как средство выдвижения на первый план поэтического слова. В других случаях, напротив, внимание привлекают приемы инструментализации вокальных интонаций — такие, как «бучумные зовы» пасторально-фольклорного характера, с возвратом после скачка к исходному тону или с варьируемым интервальным шагом. Вопросительный характер придают вокальной речи героини восходящие терцовые мотивы, нисходящие же привносят некую разрядку, означая также спад энергии. Секундовые ходы также семантически нагружены, причем трактуются в традиционном их значении — как интонации вопроса или жалобы…

Перечень примеров легко было бы продолжить или даже посвятить отдельную статью подробному анализу всех подобных приемов и типизированных интонаций-констант, используемых композитором. Важней, однако, что они как лексико-семантические элементы и входят, собственно, в тот самый музыкальный идиолект, определяемый не только как важное средство формирования гипертекста, но и как ведущий компонент композиторского стиля, отличающий индивидуально-речевую манеру, характерную для вокального творчества Златы Ткач на позднем этапе ее жизни.

Библиографические ссылки

1. КОЧАРОВА, Г. Вокальные циклы Златы Ткач последних лет на стихи Агнесы Рошка (I): к проблеме гипертекста в композиторском творчестве. **В**: ACADEMIA de MUZICĂ, TEATRU şi ARTE PLASTICE. *Anuar ştiinţific: Muzica, Teatru, Arte Plastice,* 2011. Chişinău, 2011, p. 197–202.
2. ЕГОРОВА, О. К проблеме музыкального гипертекста. **В**: *Израиль XXI*: Музыкальный журнал [online]. 2007, №4 [цит. 10 окт. 2011]. Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Gipertext.htm>.
3. *Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы.* Сост. Я. Левченко; под рук. И.А.Чернова. Москва, 2002.
4. ПАНТЕЛЕЕВА, Ю. *О художественных тенденциях в современной русской музыке: поэтика стиля Николая Корндорфа (80–90-е гг.)*. Москва: РАМ, 2001.
5. ФАТЕЕВА, Н. Идиостиль. **В**: *Энциклопедия Кругосвет* [online] [цит. 19 апр. 2012]. Режим доступа:<http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/ IDIOSTIL_INDIVIDUALNI_STIL.html?page=0,0>.
6. ТОДОРОВ, Ц. Поэтика. **В**: *Структурализм: за и против*. Москва, 1975, с. 120.
7. БАРТ, Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, 1989.

РОМАНСЫ О. НЕГРУЦЫ НА СТИХИ А. ПУШКИНА: СТИЛЕВЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

ROMANŢELE LUI O. NEGRUŢA PE VERSURI DE A. PUŞKIN: PARTICULARITĂŢILE STILISTICE ŞI INTERPRETATIVE

ROMANCES BY O. NEGRUTA ON A. PUSHKIN'S POEMS: STYLISTIC AND INTERPRETATIVE PARTICULARITIES

ВИКТОРИЯ НИКИТЧЕНКО,
преподаватель,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В настоящей статье впервые в автохтонном музыкознании исследуются романсы О. Негруцы на стихи великого русского поэта А.С. Пушкина. Автор анализирует стилевую специфику музыкального языка О. Негруцы, включая проблемы мелоса, гармонии, формы, а также исполнительские особенности каждого романса.
Ключевые слова: *стих, звук, романс, архитектонические приемы, музыкальный язык, исполнительские особенности.*

În articolul de faţă pentru prima dată în muzicologia autohtonă sunt cercetate romanţele scrise de O. Negruţa pe versurile marelui poet rus A.S. Puşkin. Autoarea analizează specificul stilistic al limbajului muzical al lui O. Negruţa, inclusiv tratarea melosului, armoniei, formei, relevând de asemenea şi particularităţile interpretative ale fiecarei romanţe.
Cuvinte-cheie: *vers, sunet, romanţă, trăsături arhitectonice, limbaj muzical, particularităţi interpretative.*

In the present article, for the first time in the national musicology, the romances written by O. Negruta on poems by the Great Russian poet A.S. Pushkin are studied. The author analyzes the stylistic features of O. Negruta's musical language, including the problems of melody, harmony, form as well as the interpretation particularities of each romance.
Keywords: *verse, sound, romance, architectonic features, musical language, interpretation particularities.*

Творчество Олега Негруцы (р. 1935), о каких бы жанрах композиторского творчества не шла речь, отличается оптимизмом, полнокровным ощущением жизни, любви и счастья: эта музыка света и радости. Другим ее важным свойством является ее демократичность, доступность самым разным категориям слушателей. Если же коснуться стилевых особенностей композиторского творчества О. Негруцы, то одной из характерных примет творческого почерка композитора является импровизационность. Он и сам — блестящий импровизатор, один из немногих молдавских композиторов, владеющих джазовой стилистикой (естественно, что многие его сочинения самых разных жанров написаны в джазовой манере).

В многообразной палитре жанровых предпочтений композитора важное место отведено вокальным жанрам: его перу принадлежат более 100 песен и романсов для голоса с фортепиано. Среди них — вокальный цикл на стихи А. Гужеля, *Двадцать песен* на стихи Ю. Павлова, романсы на стихи К. Семеновского, баллада *Живым* на стихи В. Омова, *Возвращение* на стихи А. Малашенко, *Алый парус надежды* на стихи Л. Щипахиной, Вокальный цикл на стихи Ю. Павлова (1981) [1, с. 73].

На протяжении 1980–2000 годов им создано множество песен, а также два романса на стихи М. Романа и П. Заднипру (1981); три романса для голоса и фортепиано на стихи В. Омова (1983); *Vers* для голоса и оркестра, куда вошли *Траурная стена*, *Солдатка* и *Мой город* (1983); четыре песни на стихи П. Заднипру; два романса на стихи Р. Ольшевского (*Две птицы, Шарманщик*); три романса на стихи М. Эминеску (*Ce e amorul, Te duci, Doi astri*) и др. [2, с. 216–217].

С творчеством О. Негруцы связана камерно-вокальная пушкиниана. Так, в 1989 году он создаёт лирический романс на стихи А.С. Пушкина *Черты живые прелестной девы*, посвящённый Екатерине Павловне Бакуниной, сестре лицейского товарища Пушкина, которая летом подолгу жила в Царском Селе. Именно следы, оставленные «ногой ее прекрасной», поэт искал в царскосельских рощах и лесах. Юношеская влюбленность в Бакунину стала поводом к созданию многих стихотворений поэта лицейского периода.

В те дни... в те дни, когда впервые
Заметил я черты живые
Прелестной девы, и любовь
Младую взволновала кровь...

Стихотворение, посвященное первой юношеской любви поэта, отличается приподнятостью, повышенной эмоциональностью высказывания, полнотой чувства. Присущие поэтическому тексту выразительность, пластичность передаются в музыке при помощи гибких двутактовых фраз, повторяющихся на протяжении всего романса в вокальной партии. Особенность мелодии состоит именно в опоре на двутактовые фразы, каждая из которых начинается восьмыми длительностями на слабом времени (вторая восьмая сильной доли), а завершается более «распевными» четвертными, половинными или даже целыми длительностями. Таким способом композитор передает состояние волнения, «сбившегося» дыхания лирического героя.

Еще одна особенность вокальной партии состоит в том, что в ней, с одной стороны, преобладает плавное, поступенное движение, а с другой — все время как бы «завоевываются» все новые мелодические вершины — звуки *до* и *ми* второй октавы. Во втором разделе романса интенсивность мелодического развития возрастает благодаря использованию секвенций в вокальной партии, отклонений в тональности *a-moll* и *G-dur,* завершающихся кульминационной фразой из «вершины-источника» (от звука *соль* второй октавы), столь характерной для русской камерно-вокальной лирики в целом, и для романсов П.И. Чайковского, в частности.

Структура романса тяготеет к простой двухчастной форме по типу $a–a_1$, то есть неконтрастной, поскольку начальная фраза становится основой для всего мелодического материала романса. Что касается пропорций разделов, то первый раздел *Andante* состоит из восьми тактов, а второй — *Poco animato* — расширен до двенадцати тактов за счет приемов, приводящих к центральной кульминации произведения. Эта кульминация приходится на последний двутакт на словах «*И счастье тайных мук узнал*», где звучит мелодическая вершина романса.

Тональный план романса (основная тональность *G-dur*) вполне традиционен, подобно русскому романсу глинкинской поры. В первом разделе гармоническое мышление более классично, с опорой на аккорды тоники, доминанты и двойной

доминанты. Пожалуй, индивидуальный композиторский стиль здесь проявляется лишь в использовании септаккордов и нонаккордов, типичных для джазовой гармонии и для гармонического стиля О. Негруцы в целом, независимо от жанра. Яркое подтверждение этому находим уже в структуре аккордов фортепианного вступления, с использованием нонаккорда двойной доминанты (*ля – до-диез – ми – соль – си*).

Обратимся к анализу исполнительских особенностей данного романса. Характер мелодии, отражающий лирические чувства героя, заставляет вокалиста сконцентрировать своё внимание, прежде всего, на передаче этого чувства. На первый взгляд, мелодия проста и не содержит особых вокально-технических сложностей, однако это впечатление обманчиво. Двутактовые фразы, которые составляют основу романса, провоцируют певца мыслить также двутактово, хотя на самом деле задача состоит в том, чтобы выстроить фразу шире, довести её до логического завершения. Помимо этого, непрерывное развитие мелодии не должно допускать поспешности в исполнении, чтобы не вызвать ощущения суеты. В тембровой палитре вокального исполнения должны преобладать тёплые и пастельные краски.

Вокальная фраза, начинающаяся со звука *соль* на словах *И счастья тайных мук узнал!*, может вызвать у вокалиста некоторые проблемы, так как при неправильном формировании гласной *и* можно ощутить зажатость гортани, что помешает точно спеть последующие ноты. Известно, при произнесении звука *и* гортань поднимается, поэтому при зажатом, горловом тембре его действительно сложно исполнять. Чтобы этого не произошло, надо помнить, что гласный *и* — самый звонкий из всех гласных звуков, настраивающий на головное резонирование и помогающий собрать и приблизить звук. При пении на *и* не стоит сильно давить и форсировать звук, необходимо услышать внутренним голосом высоту нужной ноты и легко пропустить воздух.

Так же следует обратить внимание на дыхание певца. Оно должно быть глубоким и продолжительным, чтобы концы фраз, заканчивающиеся на половинных нотах с точкой, целых, целых с точкой, не прозвучали неполноценно. Начиная фразу, певец должен распределять дыхание пропорционально предстоящим длинным нотам. Очень важно помнить о них заранее, стремиться к ним, не допуская механического дыхания.

Фразы, начинающиеся на слабой доле, опасны для певца тем, что могут тормозить общую динамику произведения и препятствовать пластичности вокальных фраз, поэтому только заранее сброшенное и взятое певческое дыхание позволит плавно влиться в общую мелодическую ткань. Благодаря этим исполнительским рекомендациям певец с лёгкостью сможет справиться с интерпретацией романса *Черты живые прелестной девы…*, с адекватной передачей поэтического и музыкального текста.

На стихи А.С. Пушкина О. Негруца сочинил также романс *Певец*. Композитор взялся за непростую задачу, так как ранее это стихотворение обессмертил великий русский композитор П.И. Чайковский в своей опере *Евгений Онегин*, создав на его основе знаменитый дуэт Татьяны и Ольги *Слыхали ль вы?* (переходящий в квартет). Этот ансамбль звучит в первой картине оперы, где Чайковский с большой эмоциональной теплотой воспроизводит обстановку, окружающую Татьяну, воссоздавая типичные черты дворянской усадебной жизни и связанной с ней вокальной лирики начала XIX века.

В своём романсе О. Негруца сохраняет размеренный, спокойный тон лирического повествования. Мелодия романса развёртывается в темпе *Andante* постепенно,

неторопливо, в характере элегии. Основная тональность романса *a-moll* с отклонениями в *d-moll* и *H-dur* и возвращением в *a-moll*.

Открывается романс фортепианным вступлением, состоящим из шести тактов. Оно строится на эллипсисах, параллельных септаккордах, уменьшенных вводных септаккордах, создающих вязкую, экспрессивно звучащую выразительную аккордовую ткань. По своему звучанию она чем-то напоминает (хотя и не буквально) стиль Чайковского, только не знаменитый дуэт из *Евгения Онегина*, а первые аккорды оркестровой увертюры оперы. Тем самым выстраивается не только поэтическая, но и чисто звуковая ассоциация с оперным шедевром русского композитора.

Каждая вокальная фраза представляет собой двутакт, начинающийся затактом (о выразительном значении этого приема уже говорилось применительно к романсу *Черты живые прелестной девы*). Здесь чётко фиксируется каждый слог стиха, оформленный восьмыми нотами, с последующим движением, а конец каждой фразы представлен более крупными длительностями: четвертями и половинными. Интонационный контур мелодии извилист, мелодизирован за счет опевания устойчивых тонов лада, с включением хроматизмов, передающих «чувствительность», сентиментальность вокального стиля, характерного для XIX века. Важно подчеркнуть, что мелодия этого романса строится по принципу песенной, и потому специфические особенности текста, его строение, синтаксис, речевая интонация мало отражаются на строении мелодии. Зато эмоциональный тонус, характер, общее настроение, заключённые в тексте, могут быть переданы в песенной мелодии с гораздо большей силой и выразительностью, чем в речитативе и даже в ариозной мелодии, поскольку песенная мелодия обладает огромной силой обобщения.

Романс *Певец* О. Негруцы написан в куплетной форме, в последующих куплетах нет развития музыкального материала, изменяется лишь поэтический текст. Последняя фраза — вопрос *Слыхали ль вы?* повторяется дважды: первый раз в виде вопроса, где интонация голоса повышается с *gis* на *h* на фоне доминантовой гармонии, а второй раз в вокальной партии звучит ход на нисходящую квинту, а интонация вопроса звучит в фортепианном заключении ходом на октаву вверх к тонике *a*. Эта опора на интонацию нисходящей квинты сближает версию О. Негруцы и П.И. Чайковского, хотя трактовка мелодии О. Негруцы довольно самостоятельна и оригинальна.

Исполнение этого романса требует чёткой дикции, базирующейся на правильном произношении согласных. Несмотря на то, что согласные в пении и речи формируются почти одинаково, в пении они произносятся предельно чётко и ясно. Активное произношение согласных вызывает усиленное сокращение мышц ротоглотки, превращая её тем самым в резонатор, от чего увеличивается звонкость гласных при пении. Поэтому чем более чётко произносятся согласные, тем ярче звучит голос певца, и тем легче ему петь.

Перу О. Негруцы принадлежит музыкальное воплощение ещё одного стихотворения А.С. Пушкина — *Наслаждение*, созданного поэтом в 1816 году. Пушкинский текст пронизан настроением светлой печали, меланхолии. Герой романса размышляет об одиночестве, несбыточности счастья, о тоске по наслаждению и любви. Его настроение отражается в элегическом настроении романса. Композитор подчёркивает сдержанность выражения горестных чувств, и лишь в конце романса брезжит светлая

надежда на словах: *И мрачный путь мой озарится/ Улыбкой спутницы моей!* В этом романсе проявляется склонность автора к обобщенности музыкальных образов, к песенности музыкальной речи.

Здесь можно обнаружить множество самых разных примет стилизации жанра камерно-вокальной элегии глинкинской поры: это и фразы, начинающиеся с затакта, и хроматические «опевания» ступеней, и «галантные» задержания в мелодии, и формула фортепианного сопровождения — «бас-аккорд». Гармонический язык также выявляет особенности стиля русского романса XIX века — как, например, использование на наиболее значимых словах текста прерванной каденции, звучания VI ступени (например, в 13–14 тт.).

Начинается романс *Наслаждение* в тональности *d-moll* четырёхтактовым фортепианным вступлением, в котором очерчена нисходящая мелодическая линия, дублируемая параллельными децимами в верхнем голосе и в басу (от *фа* второй октавы до *фа* первой в верхнем голосе и от *ре* — в басу), в то время как в среднем слое фактуры выдержана пульсация на второй восьмой каждой доли.

Основу мелодического строения вокальной партии романса составляют плавные, закруглённые фразы, каждая из которых начинается с затакта и представляет собой двутактовое построение с элементами хроматизма, создаваемого то за счет чередования аккордов двойной доминанты и доминанты, образующего сопоставление IV повышенной и натуральной ступеней в нисходящем движении, то за счет отклонений (например, в тт. 10–11 осуществляется отклонение в тональность субдоминанты — *g-moll*, благодаря чему в мелодии возникает хроматический звук *es)*. Все эти приемы говорят о влиянии русского романсового стиля XIX века. Каждый мелодический «поворот» поддержан устойчивыми гармониями фортепианного сопровождения, что облегчает исполнение вокалиста. Романс написан в куплетной форме: в его основе — три куплета, каждый из которых содержит десять тактов.

С исполнительской точки зрения особый интерес представляет сочетание слова и музыки: драматический накал поэтического слова не нашёл прямого отражения в музыкальной ткани. Композитор специально использует элемент контраста слова и музыки, трактуя печаль, тоску и одиночество не с помощью мощного «взрыва» бурлящих аккордов и остро драматической вокальной партии, а воплощая поэтический текст в форме элегического размышления.

В процессе исполнения этого романса певцу недостаточно сформировать красивый звук: главное — передать состояние героя, не нарушая композиторского замысла, а также суметь на протяжении трёх куплетов по-разному «обыграть» повторяющийся музыкальный материал. Сделать это можно по-разному: и за счет акцентов на поэтическом слове, и за счет смены динамики, контраста в исполнении куплетов, и за счет агогики, темповых микро-изменений, которые привнесут движение в этот романс О. Негруцы.

Анализ романсов О. Негруцы на стихи А.С. Пушкина выявляет несколько важных особенностей. Это обобщенная трактовка текста, его настроения, смысла, что говорит об опоре на традиции русского классического романса. Более современной выглядит трактовка гармонической вертикали, которая испытала определенное влияние джазовой стилистики, типичной для композитора. Подчеркнем, что О. Негруца использует и

элементы стилизации, словно предлагая собственную трактовку старинных жанров, вплоть до откровенных аллюзий. И хотя композитор не прибегает к прямому цитированию музыкальных текстов своих предшественников, с помощью некоторых приемов ему удается напомнить слушателю о том, каков же «оригинал», от творчества какого композитора или от стиля какой эпохи он отталкивается.

Библиографические ссылки

1. *Композиторы и музыковеды Молдовы: библиогр. справочник*. Сост. Г. Чайковский-Мерешану. Кишинёв: Universitas, 1992.
2. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creaţiei muzicale din Republica Moldova: (ultimele două decenii ale secolului XX).* Chişinău: Cartea Moldovei, 2006.

METODELE DE LUCRU CU TEXTUL POETIC ÎN CREAŢIILE VOCALE DE CAMERĂ DE TEODOR ZGUREANU

TEODOR ZGUREANU'S VOCAL CHAMBER WORKS
AND THE METHODS OF WORK UPON THE POETIC TEXT

TATIANA COADĂ,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte plastice

Articolul reprezintă o analiză a creaţiilor vocale de cameră ale compozitorului Teodor Zgureanu din punct de vedere a modificărilor textuale survenite. Se enunţă lista autorilor textelor şi se dă o apreciere transformărilor cărora este supus textul poetic.
Cuvinte-cheie: *compozitor din Republica Moldova, muzica vocală de cameră, romanţă, text poetic.*

The paper represents an analysis of the vocal chamber creations by the composer Theodor Zgureanu. The basic procedures applied by T. Zgureanu in the work on poetic texts are mentioned in the paper. The list of the authors of the rhymes has been specified and a characterization of the transformations to which the poetic text conforms has been presented.
Keywords: *composer of the Republic of Moldova, chamber vocal music, romance, poetic text.*

În centrul atenţiei noastre sunt creaţiile vocale de cameră ale lui Teodor Zgureanu — o parte a moştenirii componistice naţionale neexplorată până la momentul actual. Din punctul de vedere al muzicologului, care adesea devine intermediar între compozitor, interpret şi apoi ascultător, este destul de important să observăm metodele utilizate de compozitor în lucrul cu textul poetic, care ulterior este aranjat într-o creaţie vocală, în cazul nostru — în romanţe, cântece şi cicluri de romanţe: tot ce cuprinde sfera muzicii vocale de cameră, semnată de T. Zgureanu.

Creaţiile compozitorului T. Zgureanu ocupă un loc de vază în cultura muzicală contemporană a Republicii Moldova. Muzica vocal-simfonică, cantatele şi oratoriile, creaţiile pentru cor, scrise în baza textelor biblice — sunt doar câteva exemple din tezaurul compozitorului. În afara lor, moştenirea componistică a lui T. Zgureanu cuprinde muzică simfonică, creaţii instrumentale şi vocal-instrumentale, precum şi o gamă vastă de miniaturi corale, scrise pentru diverse componenţe corale.

Un rol aparte în creaţa lui T. Zgureanu revine operei *Decebal*, care a intrat în tezaurul culturii muzicale moldoveneşti. O altă lucrare de amploare este simfonia, consacrată lui Mihai Eminescu.

Apelând în mare parte la genurile de amploare ca muzica simfonică şi corală sau la miniaturile acestor genuri, T. Zgureanu totodată, pe parcursul întregii activităţi componistice, acordă o atenţie destul de mare şi genului muzicii vocale de cameră. Astfel, în anii ’70 ai sec. XX apare vocaliza *Durere* şi primele romanţe: *Cunosc un singur pământ-al Patriei*, versuri de A. Roşca, *Cântau viori* şi *Spre fericire,* versuri A. Bloc, în traducere din limba rusă de A. Busuioc.

În activitatea sa componistică ulterioară, T. Zgureanu se va simţi atras frecvent de genurile muzicii vocale de cameră, pe care, din spusele compozitorului, le scrie, făcând un repaos, pentru a da naştere în continuare creaţiilor de o amploare mai mare, predestinate unei componenţe interpretative de dimensiuni mult mai vaste[1]. Astfel, lista creaţiilor vocal-camerale se completează ulterior cu două romanţe pe versurile lui M. Eminescu *Lacul* şi *Dorinţa;* două creaţii bazate pe versurile V. Micle: *Pe-al meu gând* şi *Luminează-n ceruri luna;* şi o romanţă pe versuri de L. Blaga: *Mica odă unei fete*. Poezia poeţilor contemporani i-a atras atenţie compozitorului în romanţele *Mi-e dor* şi *Adio* (versuri de L. Bârlădeanu); *Tu, iubito* (versuri de D. Matcovschi); *Citesc în ochii tăi iubirea* (versuri de N. Costenco); *Laudă harului divin* (versuri de A. Roşca); *Chemare stelelor* (versuri de E. Loteanu); *Şi s-a stins în noapte raza* (cuvintele de G. Furdui). Alături de aceste splendide miniaturi vocale sunt şi cele patru romanţe pe versurile lui Eminescu, scrise, în special, pentru baritonul I. Cvasniuc (*Apari să dai lumină, Între nouri şi-între mare, Să fie seară-asfinţit, Dona Sol*).

Fiind în primele rânduri ai promotorilor renaşterii tradiţiilor naţionale duhovniceşti în muzică, T. Zgureanu a reuşit să obţină performanţe în acest domeniu nu numai în creaţiile sale corale de mare amploare. Destul de pregnant această tradiţie a fost implementată în creaţia vocală de cameră *Slăvită fii, Marie*, bazată pe text biblic. Este remarcabil faptul, că această lucrare a fost scrisă pentru M. Bieşu şi are o dedicaţie specială: ”Pentru vocea de aur a Mariei Bieşu — cu admiraţie şi evlavie!”

Astfel, doar enunţând creaţiile vocale de cameră ale lui A. Blok, care cuceresc prin varietatea şi multitudinea sa, observăm un paradox. Muzicologia contemporană naţională dispune de rezultate vaste în cercetarea domeniul operei, muzicii corale şi simfonice ale compozitorului T. Zgureanu, care s-au regăsit în articole şi monografii publicate [1–3]. Dar miniaturi vocale ale compozitorului în literatura muzicologică de până acum nu şi-au găsit oglindirea.

După cum vedem, pe tot parcursul activităţii componistice în sfera muzicii vocale de cameră, T. Zgureanu apelează la textele diferitor poeţi. Dacă la început de cale compozitorul a fost atras şi de poezia naţională, şi de cea rusă, în special a lui A. Blok, ulterior, maestrul se orientează în special spre creaţiile poeţilor autohtoni, atât a contemporanilor săi, cât şi a clasicilor poeziei naţionale.

[1] Într-un interviu acordat autorului demersului dat de Teodor Zgureanu, compozitorul a enunţat că, pe de o parte, genul muzicii vocale de cameră este un prilej de ”repaos” pentru el după crearea lucrărilor muzicale de amploare, fie corale sau simfonice. Dar, pe de altă parte, miniaturile camerale necesită o perseverenţă mai mare, o precizie şi lucru mai migălos, deoarece acest gen de muzică este limitat în dimensiuni. Adică, diapazonul temporal al creaţiilor camerale este mult mai mic decât a celui dintr-un poem simfonic, ca exemplu, dar şi aici gândul muzical trebuie exprimat concret şi până la sfârşit, chiar dacă genul impune o oarecare limită a duratei sonore.

În unele cazuri colaborarea dintre compozitor şi poeţi are un caracter pur practic şi reiese din anumite necesităţi concrete. De exemplu, romanţele *Mi-e dor* şi *Adio*, pe versurile L. Bârlădeanu au fost scrise de T. Zgureanu special pentru a fi interpretate de către participanţii concursului *Crizantema de argint–1997*. Tot pentru acest concurs, în colaborare cu N. Costenco, T. Zgureanu compune romanţa *Citesc în ochii tăi iubirea,* iar mai târziu apare romanţa *Tu, iubito*, pe versurile lui D. Matcovschi.

După cum s-a menţionat mai sus, un alt caz de colaborare specială s-a format între compozitorul T. Zgureanu şi interpretul I. Cvasniuc, în urma căreia a apărut ciclul de romanţe pe versurile lui M. Eminescu cu denumirea comună *Apari să dai lumină* şi subtitlul *Patru lieduri pe versurile lui M. Eminescu* dedicate baritonului Ion Cvasniuc.

În creaţiile cameral-vocale ale lui T. Zgureanu se dezvăluie o bogată sferă imagistico-ideatică. Aici găsim şi cântece de dragoste, şi romanţe cu caracter contemplativ, şi reflecţii filosofice. Admirarea, plină de dragoste şi patriotism a plaiului natal este expusă în romanţa timpurie pe versurile A. Roşca *Cunosc un singur pământ — al Patriei*. După conţinutul tematic şi muzical această creaţie poate fi caracterizată mai mult din punctul de vedere al genului cântecului de masă, fiind totodată şi un imn Patriei: *În cântec sunt zvonuri de grâne / În graiuri-un suflet sonor / Şi faptele noastre de mâine / Şi-al Patriei nume cu dor*. Trebuie remarcat faptul că după o perioadă de ani Zgureanu mai este atras de poezia A. Roşca. De astă dată versurile alese i-au fost atât de aproape compozitorului ajuns la o maturitate spirituală, încât au stat nu numai la baza romanţei *Laudă harului divin*, ci au şi dat denumire întregii culegeri de romanţe, apărute la Chişinău în 1997 la editura *Pontos* [2].

În sfera lirică compozitorul este atras, în primul rând, de simţurile şi retrăirile de natură personală. În romanţa plină de optimism *Citesc în ochii tăi iubirea* (versurile lui N. Costenco) găsim emoţii, luminoase, pregnante, care ard în interiorul eroului şi îşi găsesc reflectare în ochii iubitei: *Amar de dulce-i pătimirea sărutului ca un fior, / Citesc în ochii tăi iubirea şi mă topesc de dorul lor/...Mi s-a întunecat gândirea de patimă, ca de un nor*. În această creaţie dragostea este învingătoarea: *Sunt toţi în contra mea, dar firea cu noi e, contra tuturor… În ochii tăi citesc iubirea …*

De un alt sentiment al dragostei, plin de tristeţe şi melancolie, sunt îmbibate romanţele *Tu, iubito* (pe versuri de D. Matcovschi): *Tu, iubito, nu pleca, Fără tine noaptea-i mare, / Şi îmi pare orice stea Veşnic semn de întrebare* / şi *Mi-e dor* (cuvintele de L. Bârlădeanu): *Mi-e dor de ochii tăi. Sunt viaţa mea. / Destul m-am tot scăldat în apă strâmtă* . O durere imensă, cauzată de dragostea pierdută se simte în romanţa *Adio* (la fel pe versurile L. Bârlădeanu). Sufletul devastat al eroului se compară cu natura toamnei târzii: *O toamnă sângerândă-n dimineţi, / Şi-un dor cu amplitudine mortală*. / Am putea, de asemenea, aprecia comparaţia simbolică a toamnei sângerânde cu apropierea sfârşitului vieţii omeneşti.

În această ordine de idei putem menţiona că romanţele scrise în perioada maturităţii componistice ale lui T. Zgureanu sunt străpunse mult mai mult de gânduri filosofice despre viaţă şi moarte, rostul omului pe Pământ. Cel mai pregnant ele se reflectă în romanţa *Chemarea Stelelor* (pe versuri de E. Loteanu). Gânduri similare sunt expuse în romanţa scrisă pe versurile G. Furdui *Şi s-a stins în noapte raza,* în care pâlpâirea luminii solare se identifică cu cele mai fine vibrări ale sufletului uman, iar atenuarea treptată a razelor de soare în cerul de noapte se asociază cu apusul vieţii omului: *Raza,care luminează / Am rugat-o să mă vază / Sufletul cum mi*

se frânge / Înfloreşte şi se stânge / Am uitat de-acum şi-a plânge / Dar s-a stins în noapte raza / Şi-am chemat lumină lină / Să-mi atingă-n zori destinul, Dar n-a auzit lumina…

Apelând la moştenirea poetică a V. Micle, T. Zgureanu a ales două poezii: *Pe-al meu gând* şi *Luminează-n ceruri luna,* cărora le-a pus veşmânt de romanţe, lăsând denumirea neschimbată. De data aceasta compozitorul tinde să redea sentimentele prin prisma oglindirii lor în interiorul sufletului feminin — extrem de fin şi tandru. Dragostea este învăluită într-un gând zburător în romanţa *Pe-al meu gând: Însa eu gândului meu / De-aş putea aripi i-aş pune / Să-i ajut în zborul său* şi la fel în romanţa *Luminează-n ceruri luna*: *Iar eu ca-ntotdeauna / Îţi trimit tristul meu gând. / Aş voi să-ţi pot trimite / Dulce dorul de demult.*

Cu totul aparte în rândul creaţiilor vocale de cameră ale lui T. Zgureanu trebuie remarcată reflectarea operelor marelui clasic al poeziei naţionale M. Eminescu. Însuşi poetului îi este caracteristică o viziune cu totul specială a dragostei faţă de femeie şi a sentimentelor divine, pe care le poate stârni ea. Eminescu tratează Femeia ca un Înger, o Zeiţă, ca pe un izvor al luminii Dumnezeieşti. Toate aceste idei sunt redate cu mare măiestrie în muzica compozitorului.

Lucrând cu poeziile marilor clasici naţionali sau a contemporanilor săi, utilizate în creaţiile vocale de cameră, T. Zgureanu dă dovadă de o atârnare foarte serioasă faţă de modificările şi transformările, căruia este supusă partea textuală a romanţelor. Acest fapt se datorează pe de o parte tendinţei compozitorului de a minimaliza influenţa asupra originalităţii textului poetic, pe de altă parte depinde de mesajul muzical, pe care doreşte să-l transmită T. Zgureanu.

Spre exemplu, în romanţa *Luminează-n ceruri luna*, poezie de V. Micle, fiecărui vers îi corespunde o frază muzicală, iar luate împreună, două strofe, care urmează una după alta, stau la baza formării întregii creaţii. O altă romanţă este scrisă pe versurile din poezia *Pe-al meu gând* de V. Micle. T. Zgureanu utilizează primul catren ca o strofă integră, după care indică repetarea de două ori a celei de-a doua strofe şi apoi urmează a treia strofă muzicală, care coincide cu al treilea catren din poezie. Remarcabil în această romanţă este faptul că toate trei cuplete apar în tonalităţi diferite. După cum vedem, compozitorul T. Zgureanu păstrează versurile originale, modificând doar puţin ordinea apariţiei lor.

Dacă e să vorbim despre poezia lui M. Eminescu în creaţia lui T. Zgureanu, vedem transformări textuale mult mai mari şi mult mai diverse. Bunăoară, în romanţa *Apari să dai lumină* din 11 strofe poetice compozitorul alege doar două — cele, în care este concentrat conţinutul ideilor de bază ale poeziei: dragostea egalată cu o lumină sfântă, pură, angelică şi rugăciunea adresată femeii iubite, îmbinată cu suferinţă, durere, chin, dar şi o ultimă speranţă de salvare a sufletului rătăcit.

O altă creaţie vocală de cameră pe versurile lui Eminescu *Între nouri şi-ntre mare,* identifică dragostea ca un zbucium sufletesc, alături de emoţiile nestăvilite, pline de nelinişte sufletească. T. Zgureanu alege doar primele cinci strofe, unindu-le câte două într-un cuplet muzical, repetând prima la sfârşitul romanţei. Astfel compozitorul procedează pentru a sublinia idea de bază a creaţiei, care identifică neputinţa omului să zboare ca pasărea, iar pasărea nu este altceva decât dragostea pierdută: *Între nouri şi-ntre mare / Zboară paseri călătoare / Cum nu pot şi eu să zbor / Să mă iau pe urma lor!*

Să fie seara-n asfinţit — o altă romanţă pe versurile lui Eminescu — nu a suferit schimbări esenţiale. Şase strofe poetice s-au îmbinat câte două, împreună formând trei blocuri muzicale, cu un contur bine determinat.

În romanța *Dona Sol,* versurile aceluiaşi poet, Zgureanu procedează astfel: alege consecutiv primele patru strofe poetice, le uneşte câte două şi formează primele două cuplete muzicale. Pentru a da naştere ultimului cuplet muzical, compozitorul foloseşte ideile din a şasea şi ultima strofă din poezie, unindu-le într-al treilea cuplet muzical. Aici iarăşi vedem tendința lui T. Zgureanu de a ”extrage” esențialul textului, pentru a acutiza şi mai mult esența ideilor lui Eminescu.

Textul creațiilor cameral-vocale pe versurile lui L. Bârlădeanu nu au fost schimbate radical. *Adio,* în versiunea poetică conține patru strofe. T. Zgureanu le uneşte câte două, indicând la începutul celei de-a doua strofe tempoului *piu animato,* fapt care ne permite să considerăm această parte a romanței pe post de refren. La sfârşit se indică *D.C.*, şi se interpretează ultimele două strofe poetice exact ca şi primele.

În romanța *Tu, iubito*, versuri D. Matcovschi, T. Zgureanu formează cupletele din primele două strofe, refrenul — din celelalte două. Poezia conține în total opt strofe, pe care compozitorul le desparte în 4+4, astfel textul poetic rămâne neschimbat şi corespunde întocmai ideilor componistice ale lui T. Zgureanu.

Poezia lui E. Loteanu *Chemare stelelor,* în versiunea poetică conține şase strofe a câte zece rânduri fiecare. T. Zgureanu formează romanța, alegând doar două dintre ele (prima şi a cincea), cele, care exprimă idea de bază a lucrării. Pe de o parte stelele sunt apreciate ca dorința omului de a zbura spre ele, pe de altă parte — stelele sunt identificate ca tărâmul celor plecați pe vecie: *Se apropie ceasul în care / Vom urca Vom sădi şi la voi / Cea mai frumoasă floare, / Floarea albă a vieții munții voştri / Şi mi-or fi pe o clipă ochii / Tulburi şi umezi, / Fiindcă inima mea ... A rămas pe pământ…*

Mica Odă Unei Fete, versuri L. Blaga conține patru strofe. În muzica lui T. Zgureanu ele sunt unite câte două şi se interpretează fără schimbări atât în text, ca şi în melodie. Această romanță cucereşte prin simplitatea sa, prin metoda expunerii concise, în care compozitorul a reuşit să redea întocmai sensul poetic, ce descrie puritatea şi divinitatea unei copile neprihănite.

Slăvită fii, Marie, fiind scrisă pe versuri biblice, păstrează întocmai textul religios.

Poezia *Laudă harului divin*, versuri A. Roşca, conține şase strofe. La T. Zgureanu romanța e formată astfel: primele două strofe formează un cuplet, a treia strofă este refrenul, care se repetă, următoarele strofe (a patra şi a cincea) formează al doilea cuplet. Iar pentru a suplini cupletul al treilea, T. Zgureanu foloseşte încă o dată prima strofă poetică, astfel creația prinde un contur egal şi bine determinat.

Prin urmare, putem concluziona, că compozitorul T. Zgureanu este foarte rezervat în ceia ce ține de schimbări textuale, totodată alegând pentru creațiile sale versurile poeților care îi sunt aproape de suflet. Împreună cu acestea, compozitorul este foarte exigent şi atent la schimbările survenite în textul poetic, adaptându-le ideilor sale componistice.

Referințe bibliografice

1. БАЛАБАН, Л. Кому много дано — с того много и спросится. **В:** *Наше поколение*: ежемес. лит.-худ. общественно-полит. журнал. Кишинев, 2009, № 5. с. 7–11.
2. MORARU, E. *Clopote astrale: compozitorul si dirijorul Teodor Zgureanu.* Chişinău: Pontos, 2004.
3. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova: (ultimele două decenii ale secolului XX).* Chişinău: Cartea Moldovei, 2006.
4. ZGUREANU, T. *Laudă harului divin*. Chişinău: Pontos, 1997.

IX. Muzica corală

МЕССА В. ЧОЛАКА: ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ЗАМЫСЛА

MESSA DE V. CIOLAC: PARTICULARITĂŢILE CONCEPTULUI CREATIV

V. CIOLAC'S *MESSA*: THE PARTICULARITIES OF THE CREATIVE CONCEPTION

МАРГАРИТА БЕЛЫХ,
конференциар (доцент),
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется новое произведение молдавского композитора В. Чолака — Месса для хора, солистов, камерного оркестра и органа. На основе анализа тематического материала и его развития, трактовки канонического текста, формы и драматургии, выявляются особенности авторского замысла произведения.
Ключевые слова: *месса, Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei, гетерофонная фактура, остинато, бесконечный канон, гармоническое развитие, тематизм.*

În acest articol se analizează o lucrare nouă a lui V. Ciolac — Messa pentru cor, solişti, orchestra camerală şi orgă. În urma analizei materialului tematic şi dezvoltării acestuia, a interpretării textului canonic, formei şi dramaturgiei, sunt relevate particularităţile conceptului artistic al autorului.
Cuvinte-cheie: *messa, Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei, factura heterofonică, ostinato, canon infinit, dezvoltarea armonică, tematism.*

This article analyzes a new work by V. Cholac — Messa, for choir, soloists, chamber orchestra and organ. The particularities of the author's creative conception are brought out on the basis of an analysis of the thematic material and its development, the interpretation of the canonic text, form and dramaturgy.
Keywords: *mass, Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei, heterophonic texture, ostinato, infinite canon, harmonic development, thematism.*

Месса В. Чолака для хора, солистов, камерного оркестра (с добавлением арфы, литавр) и органа продолжает ряд его крупных духовных вокально-инструментальных произведений на православные и латинские тексты[1]. Для реализации творческого замысла В. Чолак выбрал достаточно скромный исполнительский состав. По его собственному признанию, он писал это сочинение с учетом текущей практики концертной жизни, с ориентацией на коллективы, профессионализм и мобильность которых обеспечили успех многих музыкальных премьер и возможность их повторных исполнений. Включение органа позволило в определенной степени восполнить отсутствие деревянных и медных инструментов, а в туттийных моментах достичь необходимой мощи и плотности звучания.

Тяготение автора к области духовной музыки обусловлено и особенностями его воспитания, и становления как композитора, и родом его постоянной деятельности. Помимо преподавания композиции в молдавской Академии музыки, театра и

[1] Премьера *Мессы* состоялась 31 октября 2012 года в Органном зале Кишинева под управлением автора. Исполнители: Национальные коллективы Органного зала — камерный хор (художественный руководитель И. Степан; камерный оркестр; А. Стрезева (партия органа); Т. Костюк (сопрано), Л. Марин (меццо-сопрано), С. Пилипецкий (тенор), А. Отян (бас).

изобразительных искусств, он руководит хором церкви Сретения Господня (Întâmpinarea Domnului). «Я пришел к вере благодаря церковному пению и с уверенностью могу сказать теперь, что служение в Церкви помогло мне стать профессиональным композитором и дирижером» [1, с. 36], — сказал В. Чолак в одном из интервью. Показательно и его высказывание «об огромной пользе пения в церковном хоре, воспитывающего не только музыкальный слух, голос, чувство ансамбля, но, самое главное — человеческую душу, дающего понимание своего предназначения в этом мире, показывающего путь спасения и духовного совершенствования» [1, с. 36].

Месса считается одним из древнейших жанров музыкального искусства, имеющих многовековую историю. В ней раскрываются важнейшие события из истории христианства, догматы религии.

Все тексты поющихся частей Ординария мессы неизменны. На их основе создано огромное количество произведений, в которых авторы стремились выразить свое отношение к событиям христианской истории и понимание нравственных духовных ценностей. *Месса* В. Чолака не предназначена для исполнения в церкви и относится к духовно-концертным произведениям. Это яркая эмоциональная музыка, в которой автор как истинно верующий человек отразил необъятность, величие, одухотворенность творений Господа, прославляя священное триединство Бога Отца, Бога Сына и Святого Духа. В произведении, безусловно, учитываются каноны жанра. Это сказывается в точном следовании тексту и сохранении общей образной направленности каждой части. Вместе с тем оно отличается необычностью реализации драматургической концепции благодаря внесению конфликтного начала, углубленному развитию сюжетно-драматической линии, а также тональной и образной открытости цикла. В *Мессе* четко выявлены три драматургические линии: первая — лирико-психологическая, экспонируемая в *Kyrie*, связана с конфликтом субъективного, внутренне дисгармоничного, и общинного, соборного, отражающего непоколебимость веры. Она продолжается в *Agnus Dei*, но не получает позитивного разрешения. Вторая — событийно-драматическая развивается в трех эпизодах *Credo*, повествующих о распятии, смерти и погребении Иисуса Христа, и, частично, в *Sanctus*. Третья линия прослеживается в *Gloria*, рефрене и ряде эпизодов *Credo*, в *Sanctus* и *Benedictus*, объединеных выражением чувств радости, восторга, ликования, торжественного славления Бога, а также — гармонии внутреннего мира человека и природы.

Структура *Kyrie* свидетельствует о кардинальном отходе от канонических установок. Вместо традиционной “трижды троичности” (Холопов Ю.Н.) композитор использовал многочастную концентрическую форму: $a\ b\ c\ d\ d^1\ c^1\ b^1\ a$. Драматургия *Kyrie* двупланова. Общее коллективное чувство паствы раскрывается в частях *a* и *b*, контрастных по фактуре, но связанных интонационно. Первая из них (13 т.+ ц. 1, в форме открытого сложного периода) основана на сопоставлении, а затем совмещении контрастных хорового и оркестрового пластов. Партия хора — декламационная по складу, концентрированная, состоит из двух элементов: по-ораторски броских, насыщенных энергией и внутренним драматизмом, квартовых возгласов “*Kyrie!*” и более спокойных, размеренных каденционных интонаций “eleison”.

Оркестровый пласт представлен волнообразной фигурацией, состоящей из секвентных звеньев восходящих квартовых мотивов, дублированных параллельными

трезвучиями. Начало каждого из четырехзвучных мотивов подчеркнуто низкими струнными, что приводит по вертикали к образованию параллельных септаккордов. Это еще в большей мере выявляет линеарную природу фактурного пласта. Оркестровые фрагменты создают эффект звуковой реверберации, оттеняя энергию хоровых квартовых возгласов, выполняющих в *Мессе* роль лейтинтонаций. И вертикальный срез хоровой партии, дублированной органом и оркестром, и линия мелодической фигурации свидетельствуют об единстве интервальных сопряжений, образовывающих созвучия кварто-секундовой структуры.

Динамика рассмотренного построения обусловлена использованием принципа остинатности. Стабильное повторение хоровых реплик на одном высотном уровне оттеняется движением оркестрового пласта, в котором у низких струнных и органа в момент очередного возгласа "*Kyrie*" происходит смена устоев: *d, B, es, as.* Это приводит к обновлению ладового колорита, а возникающие по вертикали диссонантные полисочетания сообщают импульс дальнейшему движению. Торжественное утверждение гармонической доминанты в конце построения подготавливает следующую часть *Kyrie — Andante meno mosso* (ц. 2).

Она основана на сумрачно-настороженной, репетиционно-артикулированной теме, ядром которой является лейтинтонация кварты. Появляясь вначале у басов, она становится мелодико-ритмическим остинато в четырехголосной восходящей квинтовой имитации, риспосты которой точно дублируют остинатную тему, образуя по вертикали квинтаккорд *d-a-e-h.* Активность имитационного комплекса усиливается остро синкопированным ритмо-гармоническим оркестровым остинато, словно подталкивающим неуклонное движение вперед. Кульминация эпизода достигается в момент активных ладовых сдвигов: из *h* дорийского в *fis* натуральный, *C* лидийский, затем в *c* натуральный, а также — дробления мелодико-ритмического остинато на более мелкие звенья и подключения мощных кварто-секундовых вертикалей органа и оркестра. Ритмическая организация оркестрового пласта, вкупе с хоровой фигурацией, в этом фрагменте имитирует перезвон колоколов. Тональное движение приводит к фигурированному доминантовому органному пункту в тональности *c-moll.* Краткий унисонно-октавный императивный речитатив, замыкающий вторую часть, подобен театральному приему, переключающему действие в другой план.

Третья часть концентрической композиции — соло сопрано (*Andante meno mosso,* ц. 3), написанная в традициях романтической эстетики, вносит резкий стилистический контраст. Она представляет собой экспрессивный речитатив-рыдание, разрываемый краткими бесстрастными врезками хоровой псалмодии. Композитор насыщает вокальную партию ламентозными малосекундовыми интонациями, широкими скачками на сексту, септиму вверх и вниз. Их обилие способствует слуховому расщеплению мелодической линии на скрытые голоса, которые умножают скорбную экзальтацию вокальной речи[2]. В речитативе выделяются пять построений волновой природы, отражающих прогрессирующее нарастание драматизма, страстного порыва, мольбы и душевного надлома. По мере изложения каждого из них происходит повышение тесситуры,

[2] В указанной выше монографии Л. Балабан пишет об использовании широких напряженных интервальных ходов в вокальных партиях *Реквиема* В. Чолака, в частности, в *Lacrimosa (*№7) [1, с.121].

усиливается ладовая неустойчивость. Весь сольный эпизод звучит на фоне ритмически монотонного органного пункта. Первые две волны (в *c-moll*) и третья (в *f-moll*) развиваются в сковывающих рамках квадратной структуры, противоречащей характеру музыкального материала. Лишь в четвертом построении (в *f-moll*), начинающемся с вершины-источника на ***f*,** лирическая экспрессия получает большую свободу дыхания. В последнем фрагменте (в композиционном плане это — доминантовый предыкт к следующей части *d*) драматическое напряжение речитативных интонаций возрастает максимально в результате усиления структурной дробности построения, использования экстремально широких скачков на малую нону, ундециму и квартдециму, скорее свойственных инструментальному, нежели вокальному интонированию. В этом усматривается влияние стилистики современной оперы с тенденцией предельного расширения певческих диапазонов. Здесь, благодаря контрасту разных стилистических и жанровых пластов (романтический речитатив — псалмодия), градаций громкостной шкалы, сопоставлению открыто экспрессивного и статического, композитору удалось создать звуковую перспективу, передать ощущение глубины музыкального пространства и особую психологическую атмосферу: душевная дисгармония человека воспринимается очень остро на фоне бесстрастного окружающего мира, равнодушного к терзаниям одинокой личности.

Появление хорала (*Moderato. Liscio,* ц. 4) вновь вносит стилистический и фактурный контраст. Его приглушенное умиротворенное звучание на ***pp*** словно переключает действие в другой мир, лишенный человеческих страстей. Хорал отличают: простой размеренный ритм, куплетно-вариационная форма с четкими кадансами построений на гармонической доминанте, использование параллельно-переменного миноро-мажора. Первый куплет исполняется *a cappella*, звучание второго постепенно уплотняется за счет присоединения струнных, дублирующих хоровые партии. Однако дальнейшие, усеченные по структуре изложения третьего и четвертого куплетов хорала в *e-moll*, рассекаются вторжением на ***ff*** резких аккордов оркестра и органа, властно напоминая о существовании иного, грешного мира (ц. 5). Их грозное набатное звучание предваряет появление драматического речитатива первых и вторых скрипок, в основе которого лежат гротесково искаженные интонации хорала. Изломанный рисунок мелодического рельефа с разнонаправленным движением хроматических мотивов, структурная дробность изложения, высочайшая тесситура, судорожная конвульсивная ритмика в сочетании с ненормативным обращенным диссонантным дублированием речитатива большими септимами и малыми нонами передает предельно накаленный, исступленный характер высказывания, словно ранее скованные скорбные чувства вырвались наружу с неконтролируемой силой. По сути, речитатив скрипок продолжает трагически-исповедальную линию солирующего сопрано (ц. 6+7т.). Их стилистическое и образное подобие позволяет трактовать второй, как свободный вариант первого (c^1).

Далее первая и вторая части *Kyrie* повторяются в зеркальном порядке. Здесь композитор смещает акценты: тематический материал второй дан как реминисценция (ц. 7). При сохранении контуров четырехголосной имитации, поначалу рассекаемой диссонантными вертикалями, тема-остинато представлена лишь начальным оборотом. Техника бесконечного четырехголосного канона, в котором имитационно вступающие кварто-квинтовые мотивы с репетиционным повторением звуков, словно «набегают» друг

на друга, создает почти зримую картину огромной толпы народа с гулом перекликающихся голосов на фоне перезвона колоколов, имитируемого в оркестре посредством чередования плотных сонорных вертикалей и “чистых” кварто-квинтовых созвучий. В композиционном плане этот материал, построенный на остинатном принципе, выполняет функцию развернутого доминантового предыкта к точно повторенной первой части, замыкающей *Kyrie,* звучащей торжественно и мощно.

Gloria, Credo, Sanctus и *Benedictus* связаны между собой отражением в основном радостных эмоций. «Символическое значение *Gloria* — радость и духовное веселие по причине рождения Христа, который принесет себя в жертву на алтаре во спасение людей» [2, с. 46]. Касаясь текста *Gloria* в древней монодической мессе, Ю. Холопов пишет о трех разделах, отражающих пение ангелов в Вифлееме, восхваление Бога (от «Laudamus te») и христологическую часть (от «Domine Fili» до конца), отмечая его высокую поэтическую отшлифованность [2, с. 47]. При обилии текста его организация в музыке происходит по-разному. В силу лаконичности строки часто повторяются дважды. Их повторность, в свою очередь, способствует появлению одинаковых или сходных мотивов или более крупных построений. Следовательно, проявляется типичный для многоголосной мессы мотетно-строфический принцип формообразования. В *Мессе* автора в *Gloria* шесть разделов: первый — «Gloria in excelsis Deo», с начала до ц. 9; второй — «Laudamus te», цц.9–10, т. 52; третий — «Domine Deus Rex coelestis», ц. 10, тт. 53 — ц. 11, т. 76; четвертый — «Domine Deus, Agnus Dei», ц. 11, тт. 77–112; пятый — «Quoniam tu solus sanctus», ц. 12–13, т. 141; шестой — «Quoniam tu solus», ц. 13, т. 142 до конца — выполняет функцию коды части.

Особенностью тематического материала является опора на трихордные попевки. Композитор использовал различные приемы их переметризации, интонационного и ритмического вариирования, обращения, вариантного прорастания, секвентного перемещения, контрастного сопоставления мотивов по вертикали. Все это способствует воссозданию яркой, живой атмосферы праздничности, спонтанности и импровизационной свободы в развертывании квази-средневековых песнопений. Мотивная вариантность возникла еще в духовных мотетах XIII–XIV веков в результате дробления модусов, а затем и мензур, мелкими длительностями в верхних голосах на остинатных формулах тенора, которые определяли одну и ту же гармоническую последовательность, расцвечиваемую мелодически. В светских жанрах этот принцип реализовывался более свободно и широко. Изучая огромный пласт светской средневековой культуры, которая в современном научном обиходе называется менестрельной или жонглерской, М. Сапонов особенно выделял в мелодической технике народных певцов и инструменталистов виртуозное оперирование богатейшим набором формул не только на общемелодическом, но и на мотивном уровне. < … > «Средневековая жонглерская монодия находилась в движении, жила своей вариантностью, исходившей из сложного взаимодействия оригинальности и формульности» — писал ученый [3, с. 205]. Подобные явления в развитии мелодического материала наблюдаются и в *Gloria Мессы* В.Чолака.

Эта часть отличается оригинальной ритмической организацией партитуры. Все хоровые сегменты базируются в основном на двух строках текста, повторном мелодическом материале и образуют органически неквадратные структуры. Оркестровые же интерлюдии — ритмически артикулированные остинатные блоки, вначале

четырехтактные, а затем двутактные, основываются на ассиметричных метрических формулах, соответственно — пятидольных и сочетающих пятидольные и двудольные. Параллельное дискретное развитие хоровых сегментов и оркестровых блоков создает особый композиционный ритм формы, отражающий напряженный ток музыкального действия. Каждый из них отличается своеобразием мелодического рельефа голосов, какой-либо фактурной «изюминкой». В первом разделе (с начала до ц. 9) обращает внимание развитие попевки в объеме квинты. Пластика танцевального движения и элементы игрового характера в нем связаны с постоянной сменой метра и возникающей в результате этого капризной переакцентировкой мотивов. В партиях женского хора используется неточная зеркальная дублировка голосов при сохранении их эквиритмичности, что также подчеркивает элементы игрового действа. Композитор респонсорно сопоставляет звонкие женские голоса и более плотное, компактное звучание мужской группы.

Во втором разделе (ц. 9–10, т. 52) партии женских и мужских голосов в *tutti* резко контрастируют по фактурному изложению. Женская группа ведет тематическую линию в духе народных колядок в гетерофонной дублировке квартами, квинтами, терциями, в то время как партии теноров и басов образуют восходящую синкопированную «ленту» параллельных квинт. При этом возникает речевой ритмический канон в непропорциональном ритмическом увеличении на слово «laudamus», а чуть позже — свободный речевой канон в уменьшении на слово «glorificamus». Это создает удивительный эффект «плывущего» звучания человеческих голосов в первом случае и более ускоренного артикулированного произнесения слова — во втором. На слова «gratias agimus tibi» женские голоса, подхватывая каденционное окончание начального построения, повторяют его с небольшими интонационными изменениями с квартовыми дублировками на том же высотном уровне. Одновременно с прямым вариантом у женского хора, у теноров и басов звучит их свободный обращенный мелодический вариант, только с квинтовым дублированием. При повторении начальной фразы хорового *tutti* квартой ниже композитор использует унисонно-октавное изложение с гетерофонным расщеплением в кадансе (сначала в *C* лидийском, а затем в *a* дорийском). Обилие параллельных совершенных консонансов характерно для ранних форм многоголосия[3].

Аналогичный тип гетерофонной фактуры, где дублированный квартами мелодический пласт у женской группы хора совмещен с обращенной мелодической «лентой» с такой же дублировкой у мужской группы, использован композитором и в третьем разделе *Gloria* (ц. 10, т.53 – ц. 11, т.76) Особая звончатость квартовых интонаций обусловлена и заполнением ими всего музыкального пространства, и постоянной игрой переменных акцентов в мелодических линиях.

В четвертом разделе (ц. 11, тт. 77–112), написанном в простой двухчастной форме, использован респонсорный принцип хоровой аранжировки: вначале альтам и басам, поющим в октаву, квартой выше отвечают сопрано и тенора, также дублирующие друг друга в октаву. Хоровые партии после изложения основного мелодического материала не отключаются, а образуют протяженные педали. В небольшом туттийном заключении,

[3] В средневековой музыке «параллельное движение расценивалось как предпочтительное в моменты наиболее значительные или в мелодии напева или в тексте его» <…>. Оно «было наделено большим содержательным смыслом и соответственно этому — красотой» [4, с.11].

повторяющем каденционный оборот линии сопрано и теноров, происходит гетерофонное расслоение фактуры, приводящее к гармоническому созвучию *f–g–a–c.* Во второй части двухчастной формы («suscipe deprecationem nostram, miserere») терцовая «лента» женских голосов имитируется в октаву *divisi* теноров, дублированных также в терцию, на фоне гармонической педали *f–a–c–e.* Завершается она на ***ff*** туттийным изложением расширенного материала первой части квартой ниже. В структуре четвертого раздела отчетливо проявляются контуры распространенной в средневековой музыке формы *Bar* с характерной последовательностью *Stollen–Stollen–Abgesang.*

Пятый — кульминационный раздел (цц. 12–13, т. 141) — строится на тематическом материале четвертого, который здесь подан концентрированно и более динамично. Основная мелодия у басов, имитируемая тенорами в верхнюю кварту, в туттийном изложении значительно модифицируется: от нее остается лишь начальная терцовая попевка. В условиях иного метра (3/4 вместо 5/8), восходящего секвентного развития возникает активный мелодический взлет к кульминации в лидийском *C*, мощь которой обусловлена и высокой тесситурой, и *divisi* всех партий, и динамикой ***ff***. Столь торжественное экстатическое выражение эмоций связано со смыслом текста: «Quoniam tu solus Dominus, Jesu Christe». Кульминационное звучание на ***ff*** сменяется в начале шестого раздела Gloria (ц. 13, с т. 142 до конца) псалмодией на финальном, остинатно скандируемом звуке *e,* оттененном мелодическим остинато альтов и басов, утверждающих ту же ключевую мысль. Заключительный «Amen» звучит ликующе и ярко.

Credo представляет собой свободную рондальную структуру, в которой функцию рефрена выполняет тема «Credo in unum Deum». Интонационно она родственна теме первого эпизода *Kyrie*: ее начальный возглас — это расширенный до сексты зачин *Kyrie*, а предваряющая его тирата — материал оркестровой фигурации из той же части. Сочетание этих элементов в теме *Credo* и создает торжественный, празднично-триумфальный характер звучания. В первом эпизоде рондальной композиции (*Animato,* ц. 15) в условиях переменного (2/4, 3/4), а затем двудольного метров материал тираты становится в композиционном плане самостоятельным, обретая характер торжественной декламации, чему в немалой степени способствуют эквиритмичность всех голосов и силлабический характер произнесения текста с четким выделением его смысловых акцентов. Наполненность и весомость хоровой декламации выявляется и благодаря волнообразной оркестровой фигурации, сотканной из восходящих трезвучных секвентных звеньев триолями с репетицией каждого звука, дублированных квартсекстаккордами. Она и сообщает внутренний трепетный пульс хоровой партии. Показательно и использование здесь элементов модального мышления. Оба пласта — и хоровой, и оркестровый, — развертываются вначале на фоне остинатно повторяемого устоя *e* эолийского, который в момент окончания построения сменяется устоем *h* фригийского. Мобильность устоев (*e, h, c, h, e*) приводит и к изменчивости ладового колорита.

Повторение рефрена (ц. 16) структурно расширено (в нем три построения). Появление триольных попевок усиливает его торжественный характер, способствуя вместе с тем и большей распевности музыкального материала. В третьем построении рефрена, отличающемся особой активностью восходящего развития, гетерофонная фактура на слова: «Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis»

разрастается до девятиголосия, увенчиваясь в момент динамической кульминации диатоническим кластером.

Следующий эпизод (*Moderato con moto*, ц. 17, «Et incarnatus») написан в простой безрепризной двухчастной форме, что подчеркивается и тонально (первая часть в *As-dur,* вторая, начинаясь в *a-moll*, модулирует в *b-moll*), и особенностями аранжировки. В первой части основной материал романсового характера исполняет квартет солистов. Хоровое *tutti* повторяет, словно эхо, спетое квартетом. Во второй части материал излагается в партии солирующего тенора. В целом он носит камерный характер, что подтверждается и переливами прозрачных фигураций скрипок, чуть акцентированных аккордами арфы на сильных долях тактов. Обращает внимание тонкая гармоническая краска во втором предложении: в *c-moll* происходит отклонение в *es-moll* (ц. 17, тт. 60–61), связанное со словами «est de Spiritu», которое словно отражает необычность события, эффект чуда.

Неожиданные красочные сдвиги используются композитором и в соло тенора. Активная восходящая малотерцовая секвенция в нем, основывающаяся на перемещении гармонического оборота: t — секстаккорд VI низкой, проводится в *d-moll, f-moll.* В «результирующий» момент («et homo factus est») третье звено секвенции в *as-moll*, трансформируясь интонационно, модулирует в *a-moll.* Функциональное переосмысление тоники *a-moll* как трезвучия VII минорной ступени в контексте заключительной тональности *b-moll* встречается и в завершении тенорового соло. Здесь также очевидно стремление композитора подчеркнуть необычность отражаемого в тексте события. Кода эпизода на тоническом органном пункте *b-moll* представляет собой своего рода хроматический нисходящий «шлейф» параллельных репетиционных секстаккордов первых и вторых скрипок *divisi*, предвосхищающий трагическую атмосферу следующего эпизода «Crucifixus etiam pro nobis» (*Lugubre*).

Медленный темп, монотонная остинатная пульсация у низких струнных и литавр, звучание «погребальных» колоколов, имитируемых скрипками, альтами и арфой, использование в хоровой партитуре бесконечного четырехголосного канона в натуральном *b-moll*, затем в дорийском ладу, словно воспроизводящего приглушенный людской говор, — все это рисует в воображении картину шествия на Голгофу. Ладовый колорит омрачается с т. 5 с введением в партиях сопрано и отвечающих им теноров гипофригийского лада. Показательно скандирование в двойном бесконечном каноне на расстоянии такта ламентозной малотерцовой интонации у альтов и басов, которая у сопрано и теноров сцеплена с нисходящей секстой. Последняя является драматическим вариантом ликующей рефренной темы *Credo*. Состояние трагического оцепенения отражено в скорбной хоровой сентенции «sub Pontio Pilato». Она представлена троекратно повторенным на ***p*** *tutti* и отвечающим ему гулким эхо басов. В *tutti* композитор использовал полифонический прием четырехголосного вертикально-подвижного контрапункта. Обрамленные псалмодией сопрано и басов, хроматические интонации альтов и теноров, дублированные в терцию, образуют три звена нисходящей секвенции. В результате в хоровой партитуре возникают три прямые вертикальные перестановки, постепенное включение которых приводит к сгущению мрачного колорита.

Максимальная концентрация трагических эмоций происходит в следующем эпизоде (*Andante con moto*, ц. 20), выделенном и посредством тонального сдвига в *a-moll.* Он также написан в двухчастной безрепризной форме, обе части которой образуют

единую драматургическую волну. В первой малотерцовая интонация служит основой восходящей кварто-квинтовой четырехголосной имитации. Сохранение пунктирного ритма, постепенное усиление динамики от ***p*** до ***ff*** активизирует ее развитие. Начало темы не изменяется во всех риспостах, в то время как ее дальнейшее продвижение в каждой хоровой партии идет свободно, в результате чего образуется гетерофонная фактура, количество голосов в которой в кульминации достигает семиголосия.

Вторая часть (*Maestoso con espressione*, ц. 21), начинаясь с кульминационного, на ***ff*** произнесения слов «Et sepultus est», продлевает достигнутый максимальный уровень напряжения, концентрирующий трагические эмоции. Автор вновь использует технику бесконечного канона, в котором скандируются интонационные варианты зачина *Kyrie*: в партии первых сопрано они даны в увеличении, а у имитирующих их первых теноров — в уменьшении, включенными в более распевные по характеру мотивы. Сурово-величавое звучание данного фрагмента подчеркивается и набатным «колокольным» звоном, воссоздаваемым мощью кварто-секундовых вертикалей массива струнных, органа, *tremolo* литавр и ритмическими *ostinati* в каждой оркестровой группе. Градус напряжения мощной кульминации постепенно снижается.

Тем ярче звучит заключительный эпизод *Credo* (*Allegro impetuoso,* ц. 22, «Et resurrexit»), в котором выделяются три раздела. Начальный (ц.22) — яркий, ликующий, полный колокольного перезвона, состоит из двух построений: первое в *H-dur,* второе в *Gis-dur.* В обоих построениях гимническая попевка развивается на базе бесконечного канона в октаву, на расстоянии такта (пропоста у *divisi* мужских голосов и риспоста у *divisi* женских дублированы параллельными трезвучиями). При этом во втором построении в *Gis-dur* при сохранении того же приема изложения происходит разрастание гимнической попевки до двух тактов. Динамичность развития усиливается с 65 т. ц. 22, где в результате сокращения расстояний вступлений голосов до полутакта происходит учащение пульсации имитационных построений. Плотность и мощь звучания обусловлены и дублированием хоровых голосов органом, в то время как скрипки, альты и арфа остинатно излагают различные элементы разложенной гармонии, подражая звучанию малых колоколов. Особенность второго раздела в *g-moll* (ц. 23), динамично повторяющего тематический материал вариантного проведения рефрена *Credo*, состоит в сочетании псалмодирования (сначала у сопрано и теноров, затем — у альтов и басов) с дублированной в октаву тематической линией у альтов и басов (тт. 76–78), продолженной сопрано и басами (тт. 80–82). Этот фрагмент непосредственно корреспондирует с построением ц. 16, тт. 45–49.

Третий раздел (*Moderato sonore*, ц. 24, «Et in Spiritum Sanctum, Dominum») отличается особой истовостью молитвы, каждая строка которой респонсорно повторяется женской и мужской группами хора. Дальнейшее изложение музыкальной мысли (ц. 24, тт. 112–132) связано с завершением Символа веры и утверждением его основных положений. По тематическому материалу этот раздел является интонационной аркой указанного выше построения (ц. 16, тт.45–49), выполняя функцию динамической репризы всего *Credo*. Он отличается непрерывным мелодическим восхождением к кульминации. Терцовая попевка, лежащая в основе секвенции с терцовым шагом, дана в увеличении, которое возникает в результате многократного повторения заключительного звука. Благодаря этому данное построение приближается к речевой мелодекламации, к чтению

молитвы нараспев, так, как она и звучит во время церковной службы. Плотное туттийное гетерофонное изложение с непрерывно возрастающим количеством голосов в результате *divisi* всех партий хора также отражает практику богослужения, так как Символ веры произносится вместе со священником всеми молящимися в храме. В данном разделе две волны нарастания (первая — тт. 112–121, вторая — тт. 122–132). Вторая отличается более широким амбитусом, ритмическим увеличением попевок, неуклонным возрастанием громкостной динамики, а также уплотнением диссонантной кварто-секундовой вертикали до девятиголосия. Все это придает звучанию молитвы весомость и мощь. Кода (*Maestoso con fermezzo,* ц. 25) завершается восторженно-экстатическими возгласами «Amen», обрамляя многочастную композицию *Credo*.

Sanctus по замыслу автора — это картина праздничной процессии народа, встретившего Иисуса, входящего в Иерусалим, и приветствующего его восторженными возгласами «Osanna in excelsis». Шествие появляется в отдалении, потом приближается и постепенно удаляется. Музыка *Sanctus* камерная, проникнута теплом и светом. По структуре — это простая трехчастная безрепризная форма с большой кодой. Первая часть (*Moderato. Limpido*) построена на сопоставлении соло сопрано и *tutti* хора, точно повторяющего мелодию сопрано в унисонно-октавном изложении на фоне прозрачной фигурации арфы и мерного гармонического аккомпанемента струнных. Все построение представляет собой сложный период (первое предложение в *E-dur* замыкается отклонением в *H-dur* (1 т. до ц. 26); хоровой фрагмент завершается модуляцией в *G-dur*, 1 т. до ц. 27). Вторая часть (цц. 27–28), также с использованием принципа респонсорного сопоставления соло и *tutti*, в несколько вариированном виде повторяет фрагмент из *Credo* (ц. 18, т.77–84), где речь идет о вочеловечении Иисуса Христа. Это важнейшая музыкально-смысловая и композиционная арка *Мессы*. Ладотональное развитие в этом разделе более дробное и интенсивное, звучность усиливается до ***ff***, подготавливая появление третьего раздела (*Maestoso,* ц. 29), — величественно и мощно звучащего хорала «Osanna in excelsis», в который вплетаются интонации сопранового соло. Обращает внимание и интонационное сходство начала хорала и вариированного рефрена из *Credo* (ц. 16, т.36–38). Здесь также использован респонсорный принцип, только сопоставляются *tutti* хора и унисонно-октавное звучание квартета солистов. Все это сопровождается имитацией праздничного перезвона колокольчиков, создаваемого совмещением гармонической фигурации секстолями у скрипок и триолями у арфы. Этот фигуративный контрапункт содержит имитации мотивов в уменьшении. Иллюзия удаления шествия возникает по мере постепенного снижения громкости, отключения женской группы хора (с ц. 31) и структурного усечения построений. Развернутая кода (ц. 30, с т.50 до конца) базируется на пятикратно проведенном гаммообразном остинато, которое после полного отключения хора усекается наполовину, потом на четверть, застывая в завершении на выдержанном тоническом звуке.

Benedictus — традиционно камерная по исполнительскому составу и светлая по колориту часть мессы. Две строки текста определяют и двухчастность музыкальной формы. «Benedictus qui venit in nomine Domini» — тонкая акварельная зарисовка природы с отдаленными квартовыми зовами, отзвуками, словно истаивающими в вечернем воздухе, который дышит покоем и тишиной. Хоровая фактура прозрачна. В. Чолак вновь использует принцип сопоставления речитативных сольных реплик, оттененных фермато,

и более распевных фраз у хорового *tutti* и отдельных групп женских и мужских голосов. Вначале солирующим сопрано и тенору отвечают *divisi* теноров и басов. Далее (ц. 32) солируют альты и басы, а *tutti divisi* поручено сопрано и альтам. В третьем и четвертом построениях (цц. 33–34) обновленный вариантный материал исполняется квартетом солистов, поющих в унисон, который оттеняется компактным хоральным туттийным звучанием. В «Hosanna in excelsis» (2 часть, ц. 35) пастушеским кварто-квинтовым зовам солистов отвечает *tutti* деленных сопрано и альтов красочной гармонической нисходящей секвенцией, затем соло баса и альта сопоставляется с компактным звучанием всего хора. Структурное равновесие обеих частей обеспечивается продолжительной кодой на двойном органном пункте в *G-dur*, построенной как четырехголосная имитация в верхнюю квинту.

При вариантном развитии однородных в интонационном плане мелодических моделей большую роль играет постоянная смена устоев, мобильных ладовых красок. Так, вначале используется дорийский *cis,* повторение материала идет в дорийском *h* с привлечением оборотов гармонического *h-moll*, чуть далее — фригийского *h.* В следующем туттийном фрагменте (ц. 33) возникает дорийский *e* с каденционным завершением на гармонической доминанте *e-moll.* В очередном унисонно-октавном изложении появляются новые мелодические опоры: *cis* и *e.* Начало «Hosanna in excelsis» — в *Fis-dur,* а в ответном фрагменте, в контексте транспонирующей секвенции меняются тональности *E-dur, D-dur, C-dur.* Повторение данного фрагмента в другой хоровой аранжировке (ц. 35, тт. 31–35) начинается в *A-dur*, а далее в транспонирующей секвенции следуют тональности: *G-dur, F-dur* и вновь *G-dur,* в которой и завершается *Benedictus*. Иными словами, композитор в данной части использовал разнообразную палитру красок, сочетающую и модальную и тональную гармонию. При этом нельзя не отметить преобладание мажорных по наклонению ладов и мажорных тональностей. Завершая линию радостных и светлых настроений, связанную с прославлением Господа, *Benedictus* оттеняет глубокий трагизм *Agnus Dei*.

Последняя часть *Мессы* В. Чолака является образной аркой *Kyrie*. Это тоже моление о прощении грехов, мысли о жизни, о предстоящем уходе в мир иной, проникнутые весьма пессимистическими эмоциями. *Agnus Dei* — и архитектоническая арка цикла прежде всего потому, что здесь вновь сопоставляются субъективное, личное, отраженное в соло баса и сопрано, и общая молитва, обращенная к Иисусу Христу, проникнутая щемящей болью, чувством неизбывной печали. В ней четко выделяются три раздела. Первый объединяет два монолога — баса и сопрано, предваряемых небольшим оркестровым вступлением *Lento con affetto* в *e-moll.* Сдержанная печальная мелодия скрипок, полная внутреннего драматизма, насыщенная большими скачками и хроматизмами, развертывается на фоне пунктирной остинатной секундовой интонации, которая словно отражает стук сердца. Остальные струнные также подчинены принципу регулярной акцентности. По стилистике она примыкает к романтической музыке, а ее иницио является аллюзией темы рассказа Франчески из увертюры Чайковского *Франческа да Римини*. Интонационно она связана с речитативом сопрано из *Kyrie* (ц. 3), только здесь ранее разорванные паузами мотивы объединены в линию широкого дыхания. Гармоническая пульсация редкая. Среди гармонических созвучий обращает внимание

введение трезвучия VII минорной ступени, омрачающего колорит, и неклассический принцип связи аккордов с преобладанием квинтовых параллелизмов.

Монолог баса, вырастающий из начального оборота оркестрового вступления, при внешней сдержанности высказывания содержит интонационные «всплески» в амбитусе септимы, октавы, завершаемые хроматическими ламентозными интонациями, предвосхищающими финальное сопрано-остинато. Далее в вокальной линии на слова «peccata mundi» появляются аффектированные патетические интонации, выделяющиеся и графикой мелодического рисунка и высокой тесситурой. Остинатное оркестровое сопровождение струнных постепенно индивидуализируется интонационно, особенно ярко контрапунктируя вокальной партии в моменты мелодических взлетов (ц. 37, тт. 20–23). Соло сопрано (ц. 38, *Cantabile*) в *b-moll*, отличаясь от басового монолога лишь поначалу, в целом представляет собой его имитацию на уменьшенную ундециму (большую дециму) вверх. Контрапунктирующая роль оркестрового сопровождения возрастает: особенно рельефен волевой по характеру фигуративный контрапункт низких струнных в момент звучания ламентозных интонаций в вокальной партии (ц. 38, тт. 32–35), а также миниатюрный бесконечный канон в тт.35–37, акцентирующий патетическую интонацию сопрано.

В основе второй части, исполняемой хором (ц. 39–41), — слова «Miserere nobis». Она начинается в *d-moll,* размере 6/4, *con moto,* написана в простой двухчастной форме с элементом репризности. Хоровая фактура представляет собой совокупность вариантных голосов разной степени самостоятельности, каждый из которых опевает малосекундовые хроматические мотивы. По сути, это — *Lacrimosa*, концентрирующая интонации мольбы, страдания, плача. Оркестр и орган сегментами дублируют хоровые голоса, выделяя наиболее яркие мотивы то в одной, то в другой хоровой партии, иногда отклоняясь от точного повторения и тем самым образуя новый мелодический вариант. Порой тот или иной подголосок дублируется в терцию, а некоторые оркестровые голоса фиксируют только «узловые» интонации, подавая их крупным планом. Так в фактуре возникает разница интонационных напряжений и передается трепетный, взволнованный характер музыки. Весьма существенна и роль тональных сдвигов (*e-moll, h-moll, e-moll, cis-moll, d-moll*).

Интонационный материал середины (ц. 40) производный. Начальный оборот в ней представляет собой обращенный вариант первой интонации соло сопрано. Мелодическая линия, начинаясь с вершины-источника, включая варианты пониженных II, IV, V ступеней, развертывается в широком диапазоне. Обе фразы динамически контрастны (***pp***–***f***). Все это усиливает драматическую напряженность музыки. Переход к тематической репризе (*Lugubre,* ц. 41) из тональности *d-moll* в *as-moll* осуществляется энгармонически: $VII_{6_5}^{b3}$ тональности *d-moll* приравнивается к D_7 *as-moll.* Краткая реприза — соло альта и тенора, повторяя начальную фразу первой части, содержит и отголосок середины (ц. 41, тт.58–59). В развернутой коде (ц. 41, с т. 59 до конца) используется принцип сопрано-остинато. Его роль выполняет хроматическое ступенчатое последование от VI ступени к I с выделением фригийской каденции. Оно излагается пластом, удваиваясь в терцию либо в сексту, и проходит 6 раз, усекаясь с начала в первом проведении у солирующих альта и тенора. Остальные голоса имитируют на расстоянии полутакта ритмическую формулу сопрано-остинато, образуя с ним ритмический канон. Отголоски первой части *Agnus Dei*

представлены фигурацией виолончелей, оттеняющей постепенно затухающее в динамическом плане звучание остинатной темы то у отдельных групп, то у *tutti* хора. Кода еще более углубляет трагический колорит музыки. Цикл оказывается тонально разомкнутым: начинаясь в *d-moll,* он завершается в *as-moll.*

Предпринятый анализ *Мессы* В. Чолака показал, что это сложное и многоплановое сочинение с разветвленной тематической организацией и развитой драматургией. Опираясь на семантику типов мелодического движения, набор определенных музыкально-риторических фигур, связанных, с одной стороны, с отражением возвышенных, божественных образов, а с другой, — земных, греховных, человеческих, композитор развил целую систему вариантных тематических образований, обогатив ее за счет привлечения стилистически контрастных моделей, имеющих истоки в музыке средневековья, барокко, романтизма. Особенно своеобразен квази-средневековый тематизм *Gloria* и *Credo*, воплотивший дух менестрельной средневековой культуры.

Техника работы с узкообъемным, попевочным тематизмом обусловила и образование многоголосной гетерофонной фактуры, и важную роль вариантных принципов развития, а также специфику использования полифонических приемов. В. Чолак разнообразно и оригинально трактовал приемы хорового изложения. В этом сочинении он сознательно отказался от сложных имитационных форм (фугато, фуги), традиционных для заключительных разделов *Gloria, Credo, Sanctus*, ограничившись использованием простой имитации, бесконечного канона, элементов контрастного контрапункта и отдельных приемов остинатной полифонии.

Функции оркестра многообразны: он экспонирует и развивает базовый фактурный тематизм, на основе мотивов которого вырастают многие индивидуализированные темы *Мессы*. В оркестре происходит образование крупных остинатных блоков, организующих свободное течение мелодических голосов. Он артикулирует, акцентирует «узловые» моменты формы. Полиритмические фрагменты в оркестровом сопровождении часто создают живописные детали, в частности, эффекты колокольности. Наконец, совместно с органом оркестр участвует в осуществлении мощных нарастаний и кульминаций.

В трактовке частей В. Чолак значительно отступает от традиционных решений. Особенно это проявилось в *Kyrie, Gloria* и *Credo*, где автор на основе отдельных строк развивает самостоятельные эпизоды, внося в них элементы театральности и детали, конкретизирующие музыкальное действие, тем самым способствуя пониманию современным слушателем событий христианской истории.

Месса В. Чолака — произведение полистилистическое. Обилие стилевых моделей позволило автору воссоздать полнокровные, многоцветные картины жизни с ее контрастами и противоречиями, показать ее полифоническое течение, конфликтность субъективного и общинного чувствования. Более пристальное исследование проявлений полистилистики в *Мессе* позволит рассмотреть это сочинение в плане интертекстуальности и приблизиться к более глубокому пониманию авторской концепции.

А. Шнитке писал о сложной структуре композиторского замысла и огромной роли подсознательного в его зарождении и кристаллизации, а также о невозможности адекватной реализации того идеального его варианта, который существует в воображении автора [5, с. 55–56]. Учитывая вариативность восприятия, можно попытаться

сформулировать суть собственного понимания произведения. В. Чолак в своем сочинении затронул проблему отношения современного человека к религии, которое не всегда однозначно: с одной стороны — светлого, радостного, исполненного надежды и безграничной веры, а с другой — конфликтного, противоречивого, полного сомнений. В этом плане эмоционально осмысливаются и вся жизнь человека, и проблемы греха и покаяния. Автор в своем произведении утверждает ценность главных христианских заповедей — любить, творить добро, проявлять самопожертвование. Музыка *Мессы* В. Чолака вызывает сопереживание, соучастие слушателей, пробуждая чувства сопричастности происшедшим событиям, сострадания и душевного катарсиса.

Библиографические ссылки

1. БАЛАБАН, Л. *Жанры религиозно-хоровой музыки в творчестве композиторов Республики Молдова*. Ottawa: Lucian Badean Edition, 2006.
2. КЮРЕГЯН, Т.С.; МОСКВА Ю.В.; ХОЛОПОВ Ю.Н. *Григорианский хорал*: учеб. пособие. Москва: Московская Консерватория, 2008.
3. САПОНОВ, М. *Менестрели: Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья*. Москва: Прест, 1996.
4. ЕВДОКИМОВА, Ю. *Учебник полифонии*. Вып. I. Москва: Музыка, 2000.
5. ИВАШКИН, А. *Беседы с Альфредом Шнитке*. Москва: Классика-XXI, 2005.

***STABAT MATER* ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА: ЖАНРОВЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

STABAT MATER DE VLADIMIR CIOLAC: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ŞI DE GEN

STABAT MATER BY VLADIMIR CIOLAC*:* DISTINGUISHING FEATURES OF MUSICAL GENRE AND COMPOSITION

ЛАРИСА БАЛАБАН,
конференциар университар (доцент), доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье автор рассматривает Stabat Mater — жанр католического богослужения и светской музыки, занимавший на протяжении шести веков своего существования значительное место в истории западноевропейской культуры, разделившись на две ветви — церковную и концертную. Исследуя жанровые и стилевые свойства Stabat Mater В. Чолака, автор статьи обнаруживает ряд устойчивых признаков церковной ветви жанра, проявляющихся в трактовке текста, исполнительского состава, фактурном складе, соотношении текста и мелодии, соответствии каноническим требованиям в отношении темпов и динамики. В то же время в сочинении отмечаются и некоторые признаки концертности: заостренная интонационная выразительность в условиях минорной тональности, экспрессивная гармония, что проявляется в повышенном уровне диссонантности, альтерациях, частых отклонениях, насыщении постепенными и ускоренными модуляциями, в хроматизации музыкальной ткани и т.п. Автор статьи приходит к выводу, что в Stabat Mater В. Чолака удачно соединяются традиции культовой музыки и некоторые новаторские приемы музыкального языка.

Ключевые слова*: Stabat Mater, композиторы, дирижеры, преподаватели Республики Молдова, творчество композиторов Республики Молдова, вокально-хоровая музыка, жанры церковной музыки, современная религиозно-хоровая музыка, исполнение религиозно-хоровая музыка.*

Autoarea abordează Stabat Mater ca un gen de cult catolic şi totodată ca un gen muzical, care timp de şase secole ale existenţei sale ocupă un loc important în istoria culturii occidentale, ramificându-se pe două ramuri — bisericeasca şi concertistică. Analizând lucrarea Stabat Mater a compozitorului V. Ciolac din perspectiva stilistica şi a limbajului muzical, autoarea descoperă un şir de trăsături specifice ale muzicii sacre care poate fi observate în tratarea textului, în componenţă, textură, în raportul dintre text şi muzică, tempouri şi dinamica corespunzătoare cerinţelor bisericeşti. Din alt punct de vedere sunt relevate şi elementele specifice ramurii concertistice precum expresivitatea intonaţională, folosind moduri minore, şi cea armonică care se evidenţiază prin disonanţe, alteraţii, modulaţii frecvente, cromatizarea scriiturii muzicale, etc. Cercetătoarea a ajuns la concluzia că compozitorul a reuşit să contopească în lucrarea sa limbajul tradiţional al muzicii culte cu unele tehnici componistice inovatoare.

Cuvinte-cheie: *Stabat Mater, compozitori, dirijori, pedagogi din Republica Moldova, creaţia compozitorilor din Republica Moldova, muzică vocal-corală, genuri ale muzicii religioase, muzică religioasă contemporană, interpretarea muzicii religioase.*

The author of the article approaches Stabat Mater as a genre of both Catholic and secular music that during the six centuries of its existence has had an important place in the history of Western European culture, having divided itself into two branches — the church and the concert one. Investigating the work Stabat Mater by V. Ciolac from the point of view of its genre and style properties, the author discovered, on the one hand, a number of features characteristic of church music which are manifested in the treatment of the text, instrumentation, texture, the correlation between the text and melody, the selection of tempi and dynamics in accordance with the church requirements. On the other hand, there are elements inherent to its concert branch which can be observed in the intonational expressiveness in minor tonalities, harmony with an elevated level of dissonance, alteration, frequent tonicization, saturation of gradual accelerated modulation, chromatization of the musical tissue etc. The author came to the conclusion that the composer succeeded in combining in his works ancient traditions of church music with some innovations of the musical language.

Keywords: *Stabat Mater, composer, conductors, teachers from the Republic of Moldova, Moldovan composers' works, creation vocal-choral, genres of religious music, contemporary spiritual music, spiritual music performance.*

Stabat Mater dolorosa — католический гимн, идущий от одной из средневековых секвенций, сохранившихся в католическом обиходе. Написанный на средневековой латыни, он описывает скорбь Богоматери у подножия Креста. Стихотворный текст насчитывает двадцать трехстрочных строф (терцин). Авторство его приписывалось Бернару Клервоскому (1090–1153), папе Иннокентию III (ок. 1160–1216) и Якопоне из Тоди (ок. 1230–1306). С XIV века используется в римской *литургии*, в литургических книгах за ним закрепились определенные мелодии.

В 1727 г. Римский Миссал[1] предписал исполнение *Stabat Mater* в качестве секвенции во время двух праздников Семи Скорбей Богоматери и во время великопостных молебнов. С XV века создавались многоголосные полифонические произведения, обычно с использованием традиционной мелодии. Образцами классических многоголосных композиций являются сочинения Жоскена де Пре (ок. 1440–1521) и Дж. П. да Палестрины (ок. 1525–1594). Позднее в *Stabat Mater* стали вводить вокальное соло и инструментальное сопровождение. Рассматриваемый жанр в творчестве многих композиторов приблизился по форме к *кантате*. Такие произведения в XVIII веке создали Дж. Б. Перголези, Й. Гайдн, в XIX веке — Ф. Шуберт, Ф. Лист, Дж. Верди, А. Дворжак и др. *Stabat Mater* Дж. Россини близок по своему решению к *оратории*. В XIX

[1] Римский Миссал — богослужебная книга, содержащая последования мессы с сопутствующими текстами устава, календарём и т. п.

веке *Stabat Mater* стал нелитургическим духовным концертным жанром. В XX веке к этому жанру обратились К. Шимановский, Ф. Пуленк, К. Пендерецкий, А. Пярт и др.

Евангельский образ матери, страдающей за Сына, послужил сюжетом и для В. Чолака. Сочинение *Stabat Mater* создано в 1997 году и посвящено жене композитора — Ирине[2]. Это крупное концертно-духовное произведение драматического характера написано для женского хора в сопровождении струнного оркестра[3]. *Stabat Mater* В. Чолака, как и созданные им *Реквием* и *Месса*, являются чисто католическими жанрами. В этой связи обращение композитора к католической традиции можно объяснить, по-видимому, его верностью сфере духовной хоровой европейской музыки, поэтому традиционное для православной службы звучание *a cappella* в рассмотренных ранее жанрах В. Чолака уступило место хору с инструментальным сопровождением.

Традиционный католический текст использован композитором почти полностью, с некоторыми изменениями и пропуском семнадцатой строфы. При этом работа композитора с духовным источником отличается разнообразием. Так в одних частях он объединяет несколько строф: строфы с пятой по седьмую вошли в V часть, а строфы с одиннадцатой по пятнадцатую составили IX часть. В других композиция строится благодаря многократному повторению строк и даже отдельных слов, как в X части. Композитор преобразует трехстрочную строфу (*а в с*) в следующую форму[4]:

$a\ в\ a^1\ в^1\ a^2\ в^2\ a^2\ в^3$	$c\ c^1\ c^2\ d\ c^3\ c^4\ c^5$	$a\ в\ a^1\ в^1\ a^2\ в^2\ a^2\ в^3$	
I часть	II часть	III часть	coda

В. Чолак делает трехчастную строфу четырехчастной (II ч. *Cujus animam — а в с с*), организует на ее основе куплетность (IV ч. *Quae maerebat — ав ав св св* и т.д.). В некоторых частях он разрабатывает первые две строки текста, присоединяя к ним третью в качестве заключения (VIII ч. *Fac, ut ardeat*, на основе десятой строфы). В пятой строфе он разбивает вторую строку текста, относя первое слово к предыдущей строке (V ч. *Quis est homo*).

Интересно отметить стремление к силлабической организации музыкально-текстовых отношений, способствующей отчетливому озвучиванию каждого слога духовного текста при сохранении сравнительно скромной роли распевов (см. *Fac ut portem* (X ч.), ц. 40, распев ц. 39; *Eja mater* (VII ч.), ц. 32; *Cujus animam* (II ч.), с т. 1; *Quando corpus* (XII ч.), с т. 6 и др.).

---

[2] Сочинение было исполнено впервые 10 октября 1997 г. студенческим камерным женским хором *Ренессанс* в сопровождении фортепиано (Дорина Басс) под управлением Теодора Згуряну в Кишиневском *Органном зале*. Концерт состоялся в рамках Международного фестиваля современной музыки *Дни новой музыки*. Другие исполнения: 12 декабря 1997 г. студенческим смешанным хором имени Г. Музическу, в сопровождении фортепиано (Ольга Чобану, дирижер Владимир Чолак), в *Национальном музее истории Молдовы*, Кишинэу; 25 марта 1998 г. студенческим камерным женским хором *Ренессанс* с *Камерным оркестром Национального театра имени Михая Эминеску* (дирижер Андрей Дмитрович) в *Национальном театре имени Михая Эминеску*, Кишинэу; 17 октября 1998 г. студенческим женским хором *Симферопольского музыкального училища имени П. Чайковского* (дирижер Елена Прокопец) в Симферополе (Крымская автономия).

[3] Запись аудио хранится в Фонде радио общественной компании Телерадио-Молдова (хоровая капелла *Молдова*, *Национальный Симфонический Оркестр Общественной компании Телерадио-Молдова*, дирижер Владимир Чолак, 2007). Запись видео: http://classic-online.ru/ru/production/8026

[4] Так как сочинение не издано, все ссылки приводятся по рукописи.

Вокально-хоровая композиция включает двенадцать частей, следующих в определенном порядке:

I	*Stabat Mater*	VII	*Eja mater*
II	*Cujus animam gementem*	VIII	*Fac, ut ardeat*
III	*O quam tristis*	IX	*Sancta Mater*
IV	*Quae maerebat*	X	*Fac ut portem*
V	*Quis est homo*	XI	*Inflamatus et accensus*
VI	*Vidit suum*	XII	*Quando corpus*

Сама идея такого разделения сочинения на двенадцать частей унаследована композитором от своих предшественников по интерпретации текста средневековой секвенции — Ф. Шуберта и Ф. Пуленка.

Все части сочинения спаяны сюжетной религиозной идеей, создавая цикличность в условиях широко очерченного круга образных обобщений, ставших возможными благодаря стилистически-гармоническому решению и способствующих убедительному художественно-экспрессивному воплощению текста.

Логически-последовательное развертывание, отвечающее специфике духовно-музыкальной композиции, приводит к тому, что определяющим в цикле является не столько разделение на замкнутые, завершенные композиционные единицы, сколько сопоставление состояний, перетекающих из одной части в другую и объединяемых в единый ряд условным развитием событийности, что составляет особенность духовно-драматического развертывания. Некоторым частям предпосланы инструментальные вступления, вводящие в атмосферу номеров.

Музыкальная драматургия сочинения В. Чолака выстроена в целом в соответствии с традициями этого жанра. Инструментальный пролог статически-напряженного характера (темп *Largo*, патетически-театральная фигура начального остинато в басу, мотив креста в октавной дублировке) подводит к началу повествования о скорбях Богородицы.

Архитектонику каждой из частей *Stabat Mater* В. Чолака чаще всего отличают ясно очерченные рамки двух- или трехчастной формы, выпуклость контрастных сопоставлений между разделами, что сообщает всему сочинению перспективу и подчеркивает динамику развития. В то же время внутри частей преобладает вариантно-строфическая форма.

Обратимся к первому разделу IV части (*Quae maerebat*), выдержанному в духе убаюкивающего, мягкого увещевания. Ему противостоят решительные по характеру ритмоинтонации, образующие нисходящую секвентную цепь во втором разделе (ц. 18), проводимую дважды.

Трехчастность I части *Stabat Mater* показательна тем, что аскетичность распева первого раздела, в развитии сохраняющего нарочитую сдержанность, сменяется стремительной, «взвинченной» экспрессией «опротестования» предыдущего эмоционально-образного состояния. Этому способствует введение восходящего напева в темпе *Allegro, energico* во втором разделе *Dum pendebat Filius.* В репризе (ц. 7) проводится тематический материал первого раздела, выдержанный в первоначальном темпе и

эмоциональном состоянии и закрепленный непродолжительным, но настойчивым кадансированием фразы *Dum pendebat Filius*.

В музыкальном воплощении восемнадцатой строфы в предпоследней части (*Inflamatus et accensus*, см. с т. 1) в хоровой партии на ***p*** применен прием гокетирования, придающий звучащему пространству разреженный характер, что соответствует тексту «Воспламененный и вознесенный». Последняя, XII часть на слова двадцатой строфы после просветления в предыдущей части звучит гимнически, что перекликается с традицией возвышенной патетики финалов, типичной и для других религиозно-духовных сочинений. В данном произведении заключение хорально-гимнического характера органично воплощает вывод, логический итог всего цикла, выраженный словами «Когда тело умрет, сделай, чтоб душе была дарована райская слава».

Характерной особенностью концентрированно-лаконичной одночастной формы в заключительной XII части *Quando corpus* является насыщенное нагнетание единого настроения посредством многократно проводимых вариантов одной и той же формулы интонационно-ритмического скандирования.

Простота и лаконизм формы, характеризующие сочинение В. Чолака, послужили, с одной стороны, утверждению выразительного тематизма; с другой — доступности формы в целом, сделав ее легко воспринимаемой для широкого круга слушателей.

Отметим приоритет хора в *Stabat Mater,* роль которого — не только в воплощении текстовой событийности религиозного содержания, но и в прорисовке эмоциональной атмосферы, расстановке смысловых акцентов и т.п. Столь различные эмоционально-выразительные «события» закреплены разнообразием форм фактурного изложения в процессе развертывания, гомофонно-гармоническая фактура вытесняется полифонической или монодийной, придавая характер движения, влияет на ее плотность и подчеркивает ее прозрачность или «сгущенность».

Эти фактурные качества закономерны и значимы с точки зрения музыкально-выразительного осмысления наиболее важных текстовых фраз, экспонируемых вначале, как правило, в сольном звучании одного из голосов хора. К примеру, доминирующая фраза *Stabat Mater dolorosa, Justa crucem lacrimosa..,* до цифры 1 озвучивается альтами, после чего уплотняется терцовыми дублировками у сопрано, а в дальнейшем расцвечивается подголосочной полифонией остальных голосов, укрепляя и насыщая хоровую палитру.

Примером последовательного проводимого фактурного обогащения может служить II часть *Cujus animam gementem*. Здесь вследствие развертывания достаточного длительно распеваемого статичного мотивного образования, проведенного в октаву у сопрано и альтов, с ц. 11 вводится каноническое изложение, что моментально сообщает фактурному развитию динамику и движение, расслаивая октавный унисон на полифоническое четырехголосие. Данное музыкальное решение второй строфы, а также переход от начального унисона у альтов, а затем сопрано к трехголосию, и вновь к хоровому унисону в III части *O quam tristis* , включающему третью строфу канонического текста, позволяют трактовать эти части как напоминание об образцах респонсорного пения, свойственного западноевропейской религиозной музыке.

В основу мелодики хоровых голосов положено несколько характерных приемов:

- использование восходящего и нисходящего арпеджированного движения, амбитус которого превышает октаву, к тому же часто включающего альтерационные изменения (например, VI часть *Vidit suum* , т. 4);
- преобладание широкого мелодизма с обилием скачков в романтическом духе (например, X часть *Fac ut portem*);
- настойчивое опевание основных тонов лада, вариантно-длительное «кружение» вокруг них, закрепленное с помощью метроритмического варьирования в духе аутентичных литургических мелодий, как, например, во II части *Cujus animam gementem* или в VII части *Eja mater;*
- опора на хоральный тип, связанный с минимальными изменениями высоты.

Говоря о фактурных особенностях изложения голосов, отметим частое октавное дублирование, имеющее целью уплотнить и темброво разнообразить звучание того или иного голоса, усилить смысловую акцентуацию возвышенно-незыблемого католического распева (см. II часть *Cujus animam gementem*). В то же время, в целях выразительного звучания голосов применяется и перекрещивание (см. с т. 7), когда более низкий по тембру голос по своему регистровому положению оказывается приподнято-напряженным по отношению к более высокому голосу. Происходя в результате канонического проведения, такое перекрещивание продиктовано также стремлением к усилению, стимуляции динамики в движении голосов и к созданию эффекта «диалогичности».

Все задействованные типы фактур: гомофонно-гармоническая и полифоническая в их разновидностях,— имеют место и в оркестровом сопровождении. Обусловленные кантатно-ораториальным жанром, его содержательными и композиционными особенностями, перечисленные виды фактурного изложения сообщают оркестровой партии качества важного сопровождающего, дополняющего или действенно-изобразительного компонента. Назначение оркестра всегда сводится к насыщению звучащего пространства путем гармонического заполнения, проявляясь, также то в подголосочно-полифоническом звучании (например, во II части *Cujus animam gementem*, с т. 22; в IV — *Quae maerebat*, ц. 16; в X — *Fac ut portem*, ц. 42); то в гомофонно-гармоническом складе, либо в виде сопровождения к мелодической линии (например, в V ч. *Quis est homo*, ц. 20; в VI — *Vidit suum*, с т. 35), либо в аккордово-гармоническом, хорально-вертикальном оформлении (например, в VII ч. *Eja mater*, с т. 14; в VIII — *Fac, ut ardeat*, ц. 32; в X — *Fac ut portem*, ц. 40); а также в роли действенно-живописующего компонента (например, в IX ч. *Sancta Mater*, с т. 1, словно легкие струи, звучат «стекающие» фигурации шестнадцатых длительностей). Движение секстолями, уподобленными мерцанию бликов в части III *O, quam tristis*, также носит звукоизобразительный характер. Оно усложнено октавными дублировками начальных нот, подчеркивающих сильные доли, после чего гармонические фигурации сворачиваются в вертикаль, формируя протянутые созвучия (ц. 13), поддерживающие солирующее сопрано. Такое изложение вполне уравновешивает функцию хора и инструментального сопровождения, обеспечивая время от времени прозрачность и ясность фактурного оформления (см. также IX ч. *Sancta Mater*, ц. 38).

В общих рамках ораториальной композиции ролевая полновесность инструментального сопровождения достигается за счет гораздо большей свободы и

самостоятельности оркестрового звучания. Инструментальные интерлюдии, вступления, заключения выполняют функцию настройки, прорисовки, итога, комментирования, как например, в I ч. *Stabat Mater или в* VI ч. *Vidit suum*.

Инструментальное вступление I ч. *Stabat Mater* отличается трехъярусностью изложения, сводящейся к совокупности трех пластов. Первому из них поручено проведение тематизма. Здесь появляется мотив креста — *d–cis–e–es,* вначале оформленный половинными длительностями, затем четвертными, но уже в виде варианта *d–des–c–es*. В средних голосах дано определяющее ладотональную сферу гармоническое заполнение — важный ориентир гармонической настройки, обеспечивающий одновременно и метроритмический пульс. Третий элемент — самостоятельно прорисованная линия басового голоса — создает гармонический фундамент.

В целом, немаловажная роль оркестра, благодаря особенностям фактурного изложения, заключается в придании сочинению В. Чолака черт концертно-духовного жанра.

Событийность религиозного содержания канонического духовного текста находит отражение в некоторых характерных интонационных оборотах и приемах. Об этом говорит:

- наличие довольно широких интонационных ходов в мелодике в особо трагические моменты, например, на словах «Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum» («Видит милого Сына, умирающего в отчаянии»);
- длительное движение параллельными квинтами, терциями, октавами;
- малосекундовые ламентозные ниспадающие ходы на словах «lacrimosa» (I ч.);
- яркая напряженность и необычная звучность кульминационных моментов, как, например, на словах «emisit spiritum» («испускает дух») в VI ч.;
- динамизация развития за счет широкого использования секвентности как в разработочные моменты, так и непосредственно при изложении тем, как, например, на словах «Et traemaebat cum videbat» («Как она горевала и страдала») в IV ч., ц. 18.

В этой связи следует отметить и характерность хроматических изменений, которые нередко производят впечатление полной свободы (см. например, т. 13 части *Stabat Mater* и тт. 29, 30 части *Fac ut portem* , и т.п.).

Заметим, что в сочинении В. Чолака многократно обыгрывается принцип повторности, часто в виде варьированной остинатности, в пределах той или иной части. В первой части *Stabat Mater*, основные мотивы *а* и *в* проводятся неоднократно, без каких-либо тональных и ритмических изменений, уплотняясь фактурно. Во II ч. *Cujus animam gementem*, с т. 1, посредством канонических проведений (в приму/октаву) тема многократно повторяется в каждой из хоровых партий. Еще одним примером остинатности служит многократное повторение в VIII ч. *Fac, ut ardeat*, ц. 33, развернутого каданса. Такие минимальные изменения удачно передают состояние концентрации на одной грани образа, то сурово-сосредоточенного, то напряженно-драматического.

Секвентный принцип развития уже сам по себе предполагает неоднократность проведений, но с различным интервальным шагом, в отличие от буквальных повторов. В то же время он способствует и характерной тематической узнаваемости (к примеру, в IV ч. *Quae maerebat*, ц. 18; или в VI ч. *Vidit suum*, т. 4). Таким образом, первоначальная

постулатность, константность, «незыблемая данность» тематических образований усиливается благодаря простой либо секвентной повторности, а также применению излюбленного принципа вариантности (например, VII ч. *Eja mater*, с 3 т. и т.п.).

Подголосочные и имитационно-канонические проведения отличаются многоплановостью, что способствует, в первую очередь, созданию эффекта пространственной глубины звучания, а также образованию контрастных сопоставлений внутри частей этого духовного сочинения и усилению общей динамики. В связи с этим тематизм получает свободное и широкое развитие путем варьирования, чередования имитационно-полифонического и аккордово-гармонического типов изложения, как в инструментальной, так и в хоровых партиях (см. III ч. *O quam tristis*; VIII ч. *Fac, ut ardeat*, ц. 32–33 и т.п.). Благодаря такого рода сопоставлениям, а также использованию вопросно-ответных диалогов (это касается хоровых партий — см. V ч. *Quis est homo*, с т. 1, ц. 19 и т.п.), в условиях более сложного ансамблевого объединения — инструментального сопровождения и хора, — достигается масштабность тематического развертывания, соответствующая специфике ораториального жанра. Рассмотренная многосоставность приемов и методов интонационной разработки расширяет тематический и темброво-колористический потенциал этого концертно-духовного произведения.

Разнообразию звучания и его колористичности в хоровой партии и инструментальном сопровождении способствует также обращение к модальным структурам (часто связанным с гетерофонией). Например, в IX ч. *Sancta Mater*, см. с т. 1, использован лидийский лад *C*, плавно перетекающий в *As-dur*, за которым следует игра *a-moll* мелодического и *A-dur*. В ц. 35 использован мажоро-минор и миксолидийский лад. Такие «блуждания» способствуют ощущению ладотональной гибкости. Для показа же сферы религиозно-возвышенной образности (см. VII ч. *Eja mater*, с 16 т.; IV ч. *Quae maerebat*, с т. 1; XI ч. *Inflamatus et accensus*, с т. 1) повсеместно используется устойчиво-диатоническая система при обязательном ладотональном закреплении в каденциях.

В других случаях модальность в мелодии (см., например, VII ч. *Eja mater* во фригийском ладу) обусловливает соответствующие созвучия сопровождения — параллельные квинты, свободную диссонирующую вертикаль. Они придают архаический средневековый колорит звучанию. В сочетании с гетерофонным расщеплением мелодии от унисона и фактурным переизложением упомянутых пластов так, что хоральные квинты оказываются выше мелодии, происходит не только тембровое перекрашивание, но и углубление ассоциаций со средневековыми приемами композиции, вырастающей на основе лимитированно-аскетичных средств выражения.

Привлечение принципов расширенной тональности, свойственной творчеству В. Чолака в целом, смешение мажора и минора связаны с потребностью в красочных сопоставлениях как внутри частей (см. VIII ч. *Fac, ut ardeat*, с т. 1, где имеет место начало в *as-moll*, а завершение посредством модуляций в тональности *fis-moll*, с возвращением к *as-moll*), так и между ними (см. VIII ч. *Fac, ut ardeat*, ц. 33, *fis-moll* и контрастное начало IX ч. *Sancta Mater*, в светлом лидийском *C*). Особенно показательна игра ладотональных красок в заключительном номере произведения на словах «paradisi gloriae» («райская слава»).

Насыщение постепенными и ускоренными модуляциями разного вида создает градации эмоциональных состояний в частях, где преследуется цель более тонкой их

подачи (к примеру, VIII ч. *Fac, ut ardeat*, цц. 31, 32). В других случаях — как в части X *Fac ut portem*, насыщенной символикой, композитор использует хроматику для особого обострения экспрессии — ввода мотива креста, нисходящий хроматизированный тетрахорд, хроматические полутоны, увеличенные и уменьшенные интервалы и альтерированные аккорды, зачастую секвенцированные. Таким образом, значимость ладотональных и гармонических красок находится в зависимости от образно-семантического содержания соответствующего музыкального фрагмента, то стилизованного композитором под средневековые католические распевы, то создающего аллегории со стилем времен русского романтизма, в духе С. Рахманинова и отчасти А. Скрябина.

Исполнительские трудности в сочинении В. Чолака связаны с решением следующих задач:

- точного интонирования хроматически-измененных ступеней, интервалов и аккордовых последований;
- концентрации внимания при исполнении терций, квинт, трезвучий и других гармонических созвучий, изложенных в параллельном движении;
- сохранения, выдерживания ритмического пульса с целью создания художественного взаимодействия хора в ансамблевом звучании с оркестровым сопровождением [1; с. 112];
- выбора темпов, наиболее соответствующих содержанию. В сочинении В. Чолака использована богатая гамма медленных и средних темпов (*Largo*, *Larghetto*, *Moderato*, *Andante*, *Sostenuto* и.т.д.), что уже само по себе может свидетельствовать об определенной сфере образности, адекватной каноническому тексту[5]. Только в трех частях использованы быстрые темпы (V — *Energico*, III — *Allegretto*, XI — *Con moto*).

Обобщая наши наблюдения над музыкальными особенностями сочинения, следует подчеркнуть, что духовная музыка В. Чолака не случайно давно вошла в репертуар хоровых коллективов республики. В *Stabat Mater* удачно соединились древние традиции культовой музыки и некоторые новаторские приемы музыкального языка. Умеренное использование последних в этом сочинении кантатно-ораториального жанра способствует его восприятию как исполнителями, так и широкой публикой, а гармоническое богатство и доминирование лирического тона высказывания скорее соответствует трактовке образа Богоматери в православной традиции.

Stabat Mater В. Чолака находится в ряду наиболее удачных реализаций канонического текста в музыке композиторов Республики Молдова.

Библиографические ссылки

1. БАЛАБАН, Л. *Жанры религиозно-хоровой музыки в творчестве композиторов Республики Молдова.* Canada: Lucian Badian Edition, 2006.
2. СТРАВИНСКИЙ, И. *Диалоги*: *Воспоминания. Размышления. Комментарии*. Ленинград: Музыка, 1971.

[5] В связи с проблемой выбора темпов сошлемся на высказывание И. Стравинского: «Соотношение темпа и смысла для меня - первоочередная проблема музыкального порядка» [2, с. 192].

ТВОРЧЕСТВО ЕВГЕНИЯ МАМОТА В РЕПЕРТУАРЕ ДЕТСКИХ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ

CREAŢIA LUI EUGEN MAMOT ÎN REPERTORIUL COLECTIVELOR CORALE DE COPII

THE CREATION OF EUGEN MAMOT IN THE REPERTOIRE OF CHILDREN`S CHOIRS

АННА ШИМБАРЕВА,
старший преподаватель, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье представлен творческий портрет композитора Евгения Мамота в контексте проблем, возникших в хоровой музыке для детей в постсоветской Молдове. Автор детально исследует деятельность композитора, уделяя особое внимание анализу произведений для детского хора. Материалы статьи могут оказать методическую помощь руководителям детских хоровых коллективов в процессе работы над национальным материалом.
Ключевые слова: *детское хоровое исполнительство, композиторское творчество для детей, детские хоровые коллективы, хоровая песня, Евгений Мамот.*

Articolul reprezintă portretul de creaţie al compozitorului Eugen Mamot pe fundalul problemelor apărute în muzica corală pentru copii în Moldova post-sovietică. Autorul cercetării analizează detaliat activitatea de creaţie a compozitorului, totodată nu scapă din vedere creaţiile corale dedicate copiilor. Materialele articolului pot fi utilizate în calitate de suport metodic de către conducătorii colectivelor corale de copii pe parcursul lucrului asupra repertoriului naţional.
Cuvinte-cheie: *interpretare corală a copiilor, creaţie componistică pentru copii, colective corale de copii, cântec coral.*

The present article outlines the creative portrait of Eugen Mamot. His work is viewed on the background of the problems in the choral music for children in post-Soviet Moldova. The author of the paper considers thoroughly the composer's creative activity giving special attention to the analysis of the works for children's choirs. The results of the article may be used as methodological assistance for the conductors of children's choral groups in the process of working with the national repertory.
Keywords: *children's choral performance, composition creation for children, children's choral groups, choral song.*

Евгений Александрович Мамот, композитор, хоровой дирижер, родился 30 января 1941 года в селе Старые Клокочаны Глодянского района. По окончании Слободзейского музыкального училища по специальности *дирижер хора* и *учитель пения* в 1963 году, поступил в Институт Искусств им. Г. Музическу, где занимался дирижированием в классе Е. Богдановского. Вторую специальность, как композитор, получил в классе профессора В. Загорского в 1984 году. Годы учебы совмещал с активной педагогической деятельностью, сначала работая учителем пения в городе Тирасполе (1963–1965), а с 1965 по 1970 год в Унгенах в качестве преподавателя и директора ДМШ. В 1970–1973 гг. Е. Мамот был инспектором отдела кадров и учебных заведений Министерства Культуры МССР, в 1973–1974 гг. — директором Республиканского Дома народного творчества. В период с 1974 по 1976 год являлся начальником управления по делам искусств Министерства Культуры МССР, с 1976 по 1989 год — главным редактором радиовещания Гостелерадио МССР. С 1984 года Евгений Мамот — член Союза журналистов СССР, с 1985 — член Союза композиторов. Его большой вклад в развитие музыкальной культуры

Молдовы был отмечен правительством такими высокими званиями, как *Maestru Emerit al Artei* и Кавалер Ордена *Gloria Muncii*.

Интенсивная композиторская деятельность Е. Мамота приходится на 80–90 годы прошлого века, когда были написаны такие сочинения, как: *Весна* (*Primăvara*) для женского хора на стихи Г. Асаки (1989); *Баллада для скрипки и фортепиано* (1989); *Трио для сопрано, флейты и ксилофона* на стихи Г. Виеру (1989); романс для голоса и фортепиано *Тоатпа* на стихи Г. Виеру (1988); вокальный цикл *Из детского фольклора* (1990); *Концертино для скрипки и фортепиано* (1990); хоровая сюита *Жаворонок* (*Lie-Ciocîrlie*) на стихи Г. Виеру (1993); обработки молдавских народных мелодий для детского, женского, мужского и смешанного хора; хрестоматии и учебники музыки для второго и третьего класса общеобразовательной школы (1990).

Большую часть своих сочинений Е. Мамот создал для учащихся музыкально-хоровой студии *Lia-Ciocîrlia*, где он работает долгие годы. Так, в 2004 году в соавторстве с сыном Андреем он выпустил альбом юного пианиста *Stea-Logostea*, основанный на фольклорных мотивах.

Являясь многолетним руководителем прославленного детского хорового коллектива, зная изнутри вкусы и запросы детей школьного возраста, Е. Мамот, само собой разумеется, акцент в своем композиторском творчестве ставит на хоровых сочинениях для детей. Остановимся на тех из них, которые наиболее часто исполняются детскими коллективами.

Песня *Родная школа* (*Şcoala natală*) написана для трехголосного хора старшего школьного возраста в сопровождении фортепиано. Содержанием хора является прощание со школой, где прошли лучшие годы и родились первые мечты. В жанровом отношении это лирический вальс, традиции которого восходят к *Школьному вальсу* М. Дунаевского и многочисленным, вслед за ним, вальсам школьной тематики советских композиторов:

Şcoală natală, noi nu te-om uita,
Şcoală natală, prin ani te-om purta.
Şcoală natală, ne-vei lumina
Viaţa ce-aşteaptă-nainte.

Меланхолическая окраска прощания со школой и обещания не забывать учителей выражена в минорном наклонении как запева, так и припева (*e-moll*), форма которых идентична: классический период повторного строения.

В песне нет особых интонационных трудностей, поскольку запев одноголосный, полностью построенный на диатонических интонациях в удобной тесситуре, и лишь в припеве появляется трехголосие аккордового типа. Все это делает хор очень доступным и благоприятным для исполнения. Дети с удовольствием исполнили эту песню сводным хором на Хоровом празднике в 2005 году.

Хор *Дойна* (*Doina*) предназначен для четырехголосного старшего детского хора *a cappella* и двух солистов. Стихи Г. Виеру очень тонко и нежно передают детское восприятие мамы, с образом которой он засыпает и просыпается, ощущая покой и счастье:

Foicică, dulce poamă,
Toată lumea are mamă.
Mieluşelul, ursulică,
Puiul cel de rândunică.

Fuge noaptea şi dispare,
La tot puiul bine-i pare
Că din nou e dimineaţă
Şi-şi vede mama la faţă.

Миниатюру можно отнести к неофольклорным жемчужинам в творчестве Е. Мамота, обобщающим все главные элементы жанра фольклорной дойны: структура хора — строфическая с элементами сквозного вариационного развития. Национальный колорит музыкальному материалу придают типичные интонационные ячейки, построенные на плавном мелодическом движении с характерными форшлагами и ладообразованиями: фактически хор сочинен в *f-moll* мелодическом, который сопоставляется с *f* дорийским. Иногда композитор использует вторую пониженную (фригийскую) ступень. К типичным «знакам» дойны можно отнести также постоянную смену метра: 5/4, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 и т.д.

Композиторская изобретательность проявилась в фактуре *Дойны*, которой автор придал более монументальный оттенок, предназначив исполнение четырехголосному хору и солистам. Динамика фактурного развития в хоре весьма разнообразна. Начальный унисон постепенно расслаивается на два, затем на три и четыре голоса. Во второй строфе хоровое четырехголосие обогащается вступлением экспрессивного соло сопрано. В дальнейшем к нему подключается второй солист. Таким образом, фактура достигает шестиголосия. Небезынтересны переклички хора с солистами в средних разделах, а также звучание солиста на фоне остинатно протянутых аккордовых гармоний в партии хора.

В основе обработки *Свадебная песня* (*Cîntec de nuntă*) лежит подлинный образец молдавского свадебного фольклора. Поэтический текст повествует о чувстве светлой грусти молодой девушки накануне свадьбы:

Lasă vestea-n sat să meargă,
Nu credeţi că asta-i şagă,
Leana noastră mândra fată,
N-a rămas nemăritată.

Обработка, предназначенная для трехголосного хора *a cappella,* строится в традиционной песенной форме запева–припева со вступлением и краткой кодой. Яркий контраст создает перемена метра: 7/16 в запеве и 3/8 в припеве.

Гармонизация обработки полностью соответствует стилю одноголосной фольклорной мелодии. Это выражается в том, что второй и третий голоса подчинены функциональности и ладовым свойствам основной мелодии. Таким образом, одноголосие, воспринимается как трехголосие.

Фактура хора преимущественно аккордовая. Однако в припеве, повторяющемся трижды на протяжении обработки, композитор обращается к разным способам голосоведения, каждый раз находя новый фактурный вариант. Например, в первый раз это прозрачное двухголосие с вкраплениями контрастной попевочной полифонии. Во второй раз припев выстроен в четкой аккордовой фактуре. Наконец, в третий раз мы встречаемся с вариантом, когда мелодия переходит в нижний голос, а два верхних создают легкий гармонический фон. Вступление построено на материале запева, а кода — припева. Большой опыт и знание особенностей детского хорового исполнительства автора чувствуется в плавном и гибком голосоведении, удобном для пения детьми.

Обработка *Храни меня* (*Ţine-mă, dorule lin*) продолжает линию любовной лирики в творчестве Е. Мамота. В ней показан образ девушки, впервые испытывающей любовные переживания:

Ţine-mă dorule lin
Când e-aici o să mai vin,
Şi-mi alină inima
Că nici nu mai pot uita.

Как и в предыдущей обработке, Е. Мамот очень бережно подошел к гармонизации народной мелодии, нигде не нарушив подлинных диатонических интонаций. Обработка написана для четырехголосного детского старшего хора *a cappella*. Ее форму можно определить как простую трехчастную репризную с обрамлением:

Вступление а в а Кода

Крайние части написаны в *e-moll*, средняя — в *h-moll*. Тональный контраст обогащен динамичным мотивно-разработочным развитием, приводящим к драматической вершине в середине этого раздела. Движение к кульминации подтверждается более плотным *туттийным* голосоведением и завоеванием наибольшей регистровой высоты. До этого момента голосоведение представляло собой постепенное наращивание плотности от одного голоса к двум и трем.

На фоне общей аккордовой гармонической фактуры в обработке немало других вариантов хорового изложения. Например: вступление, начало среднего раздела и кода построены по каноническому принципу, в каденциях предложений используются элементы подголосочной полифонии.

Библиографические ссылки

1. MAMOT, E. *Culoarea pământului:* culegere de piese corale pentru voci egale cu acompaniament de pian. Chişinău: Grafema Libris, 2010.
2. MAMOT, E. *Lia-Ciocârlia:* creaţii corale pentru cor de voci egale. Chişinău: Primex-Com, 2010.
3. MAMOT, E. *Vreau să cânt şi eu:* culegere de cântece şi colinde pentru elevii claselor primare. Chişinău: Primex-Com, 2011.

КАНТАТЫ 40-Х ГОДОВ XX В. В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: ИСТОРИЯ И ИНТРАИСТОРИЯ

CANTATELE DIN DECENIUL AL PATRULEA AL SEC. XX ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA: ISTORIA ŞI INTRAISTORIA

THE CANTATAS OF THE 1940'S BY THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA: HISTORY AND INTRA-HISTORY

НАДЕЖДА КАУЛЯ,
преподаватель,
Приднестровский государственный университет им. Т.Г.Шевченко, г. Тирасполь,
докторант Академии музыки, театра и изобразительных искусств

Статья документального характера посвящена обсуждению фактов истории и интраистории (по М. де Унамуно), касающихся создания кантат композиторами Республики Молдова в период 1940-х годов. Автор раскрывает неизвестные обстоятельства сочинения и идеологической оценки кантат «Стефан Великий» (1946), «С нами Ленин, с нами Сталин» или *«Бессарабцы» (1947), марш-кантаты «Привет коммунистам Молдавии» (1949), Юбилейной кантаты «на случай», посвященной 25-летию Молдавской ССР Шт. Няги, а также одноименной кантаты по тому же случаю, сочиненной в соавторстве Д. Гершфельдом, Л. Гуровым и Н. Пономаренко (1949).*

Ключевые слова: *кантата, кантата «на случай», кантата «на заказ», советская кантата, композиторы Республики Молдова.*

Lucrarea de faţă poartă un caracter documentar şi reprezintă o descifrare a faptelor istorice şi intraistorice (după Miguel de Unamuno) legate de crearea cantatelor de către compozitorii din Republica Moldova în anii '1940. Autoarea relevă factori necunoscuţi privind compunerea şi evaluarea ideologică a cantatelor „Ştefan cel Mare" (1946), „Cu noi este Lenin, cu noi este Stalin" sau „Basarabenii" (1947), a cantatei jubilare „25 de ani de la proclamarea RSSM" de Ştefan Neaga, precum şi a cantatei omonime compuse cu aceiaşi ocazie de coautorii D. Gherşfeld, L. Gurov şi N. Ponomarenco (1949).

Cuvinte-cheie*: cantata, cantata „la comandă", cantata „cu ocazie", cantata sovietică, compozitori din Republica Moldova.*

The article has a documentary character and is devoted to the discussion of the facts of history and intra-history (after Miguel de Unamuno) regarding the composition of cantatas by the composers from the Republic of Moldova in the 1940's. The author reveals unknown factors concerning the composition and ideological assessment of such cantatas as „Ştefan cel Mare" (1946), „Lenin is with us, Stalin is with us" or „The Bassarabians" (1947), the jubilee Cantata "25 years of the proclamation of the SSRM" by Ştefan Neaga, as well as the Cantata of the same name composed on the same occasion by the co-authors D. Ghersfeld, L. Gurov and N. Ponomarenco (1949).

Keywords: *cantata, occasional cantata, cantata "on commission", Soviet cantata, composers from the Republic of Moldova.*

В силу сложившейся исторической реальности, бóльшая часть территории Республики Молдова присоединяется к культурному строительству советского государства в период послевоенной разрухи, в то время как Левобережье в составе СССР испытало весь сложный процесс трансформации. Основными задачами этого этапа стали усвоение новых советских ценностей, с одной стороны, и выработка отношения к недавнему прошлому в составе королевской Румынии — с другой.

В оценке данного исторического периода, который непосредственно отразился на эволюции кантат, мы опирались на концепцию истории, принадлежащую испанскому философу, поэту, писателю, ученому, основоположнику испанской ветви экзистенциализма Мигелю де Унамуно (1864–1936). «Унамуно разделяет исторический процесс на внешнюю историю (или собственно историю), т.е. хронологический поток фактологической событийности, подлежащей типологизации по формальным (национальному, политическому и т.п.) признакам, и интраисторию («осадок истории»), т.е. то экзистенциальное, «интимное», «глубинное и молчаливое», которое объединяет людей не по формальным, а по «органическим» (имманентным) основаниям: не цивилизация, но культура; не нации, но народ; не литературные традиции, но живой язык и т.п. Подлинным смыслом истории выступает у Унамуно трансформация ее в интраисторию…» — сообщается в статье из *Новейшего философского словаря* [1, с. 1070–1072].

Важнейшие исторические события в области культуры 40-х годов прошлого века хорошо известны. Это Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) Об опере *Великая дружба* В. Мурадели, опубликованное в газете «Правда» 11 февраля 1948 года, положившее начало кампании по борьбе с формализмом в пользу реализма как составной части сталинской культурной политики. В продолжение этой пропагандисткой кампании последовало расформирование прежнего правления Союза композиторов и проведение Первого Всесоюзного Съезда Советских Композиторов в Москве, 19–25 апреля 1948 года. По стране прокатилась волна последствий Постановления: поиски «формалистов», публичные осуждения и покаяния композиторов, обвиненных или подозреваемых в «формализме», запрет на исполнении и издание их произведений и т.д.

Последствия Постановления для молдавских композиторов в принципе также известны: осуждение «антинародного формалистического направления, влияние которого отразилось в творчестве некоторых молдавских композиторов» (собрание членов СК 24 февраля 1948 г.) [2, с. 20]. Обвинения в формализме выдвинуты Е. Коке и Шт. Няге, в примитивизме — некоторым другим композиторам в Постановлении ЦК КП Молдавии от 11 апреля 1948 г. Второй Пленум СК МССР переизбрал новое правление под руководством Л. Гурова вместо Шт. Няги, проработавшего на этом посту менее двух лет. Детали же «внутренней» истории тех событий до сих пор остаются скрытыми в архивных документах. Резонанс известного Постановления для молдавских композиторов не ограничивался 1948 годом.

В данной статье мы опираемся на два рода источников. Во-первых, это музыковедческие работы первых послевоенных десятилетий, отразившие несомненный прогресс композиторского творчества — с одной стороны, и процесс приобщения творцов к советской идеологии — с другой. Во-вторых, это архивные материалы — протоколы и стенограммы заседаний Союза композиторов Молдавии, личные дела композиторов, зафиксировавшие «внутреннюю» историю. Все они отразили общие тенденции времени и те события общественной жизни, которые разворачивались в соответствии с генеральными планами культурного строительства в тот период.

Историография вопроса представляет научный интерес, так как современная (критическая) оценка советского музыкального наследия Республики Молдова в целом явно запаздывает. Кроме того, молдавская советская кантата остается недостаточно

исследованной. Изучение истории кантат, созданных молдавскими композиторами в послевоенный период, на наш взгляд, потребует приложения усилий в самых разных областях — музыковедении, архивистике, историографии. Обращение к документальным источникам для выяснения исторических обстоятельств создания сочинений, поиски музыкальных партитур, анализ самих произведений с позиций современной музыкальной науки — эти и ряд других задач стоят перед исследователем этой области творчества в Республике Молдова.

В послевоенный период второй половины 40-х годов в Советской Молдавии начинает формироваться новый советский музыкальный быт. В музыкальном творчестве не может не ощущаться преемственность с довоенным периодом, так как в Кишиневе продолжают работать опытные композиторы Е. Кока, Шт. Няга, творческая индивидуальность которых сформировалась в предшествующий период в условиях другого государства, других культурных ценностей и ориентиров. Смена государственного и политического строя, а вместе с ними — и идеологии, потребовала от композиторов резких изменений в мировоззрении. Рождение советской кантаты происходило в ситуации послевоенного восстановления и государственной трансформации. Страну покинули некоторые композиторы, работавшие в Бессарабии — М. Быркэ, В. Булычев, умер М. Березовский. В то же время композиторские силы умножились благодаря притоку новых авторов с Левобережья, Украины и России, которые продолжили в Кишиневе свою творческую деятельность в рамках усвоенной ими советской эстетики и идеологии.

В первые послевоенные годы создан ряд кантат одним из самых маститых композиторов Молдавии — Штефаном Нягой. В 1946–1948 годах он являлся председателем правления Союза композиторов Молдавской ССР. Именно в этот период из под его пера появляются кантаты для солистов, хора и симфонического оркестра *Стефан Великий* (1946), *С нами Ленин, с нами Сталин*, известная также под названием *Бессарабцы* (на слова Л. Корняну, 1947), марш-кантата *Привет коммунистам Молдавии* (на слова Б. Истру, 1949), юбилейная кантата *25-летие Молдавской ССР* (на слова А. Лупана и П. Крученюка, 1949, удостоена Государственной премии СССР в 1950 г.).

У первых советских кантат Молдавии оказалась непростая история. Прежде всего, остаются расхождения в датировке произведений и их идентификации [2]. Кантата *Стефан Великий* по одним источникам сочинена в 1945 г., по другим источникам — в 1946. Так, А. Софронов в биографическом очерке о композиторе из сборника 1956 г. датирует кантату 1945 г. [3, с.126]. Спустя всего четыре года Н. Шехтман в своем очерке о Шт. Няге указывает время создания этого произведения — с 1945 по 1946 [4, с. 145]. Значительно позже И. Пэкурару уточняет период сочинения кантаты — начало 1945 – по октябрь того же года [5, с. 120].

В очерке *Кантатно-ораториальный жанр в творчестве молдавских композиторов* авторы — Б. Котляров и Е. Богдановский — представили обзор кантат и ораторий, созданных в период с конца 30-х вплоть до конца 50-х гг. XX века[1] [6]. Датируя шестичастную кантату Шт. Няги *Стефан Великий* 1945 годом, музыковед и хормейстер

[1] Авторы очерка начинают свой экскурс в историю жанра с кантаты украинского композитора Н. Вилинского *Молдова*, написанной в 1939 г. к 15-летию Молдавской ССР.

бегло рассматривают каждую часть с позиций драматургии и музыкально-выразительных средств, подчеркивают положительные стороны композиционного замысла. Вместе с тем, в очерке содержится и критика отдельных сторон кантаты: «…некоторая изощрённость тематического материала и надуманность гармонического языка снижает художественную ценность этого, в целом интересного произведения» [5, с. 82].

Было бы некорректно назвать «советской» кантату *Стефан Великий*, в основу словесного текста которой положена известная народная легенда *Mama lui Ştefan cel Mare*, преподнесенная поэтом Е. Буковым в свободной манере. В центре произведения — легендарный образ овеянного славой воеводы, героя-освободителя. Кантата опытного молдавского композитора по своей исторической тематике перекликается с лучшими советскими образцами этого жанра, созданными в 1938–1939 гг.: симфонией-кантатой Ю. Шапорина *На поле Куликовом*, на стихи А. Блока, кантатой *Александр Невский* С. Прокофьева и др. Однако, их появление в канун войны, отражение в них остро злободневной темы вражеского нашествия, разрушительных катаклизмов, героизма русских людей и победного завершения смертельной битвы если не определило полностью, то в значительной степени повлияло на удачную судьбу этих произведений.

Кантата *Стефан Великий,* созданная уже после Великой Отечественной войны, в процессе обсуждений на заседаниях Союза композиторов Молдовы вызвала немало разноречивых мнений, нередко перевешивающих долю здравой критики. Так, в стенограмме Пленума Союза Советских композиторов Молдавской ССР 1950 г. зафиксировано мнение представителя Всесоюзного Правления ССК (Москва) Г. Гринберга о кантатах Шт. Няги: <…> в его произведениях в «Штефане Великом» и в кантате «С нами Ленин, с нами Сталин» он оказался в плену формалистического направления <…> мне лично показавшееся влияние Шостаковича, которое очевидно т[2]. Няга воспринято, и Прокофьева, в особенности в произведении «Штефан» — это мне послышалось совершенно реальным, возможно из-за того, что он взял историческую тему 15 века, он попытался в молдавской музыке создать свой неоклассицизм, или имеются традиции Баха, и именно в таком стиле, как существует у Шостаковича. Здесь очень правильно отмечали сегодня, что тему «Штефан» тов. Няга не понял как тему союза русского и молдавского народов, а это очень серьёзная ошибка. <…> Мы специально прослушали в фортепианном изложении кантату «С нами Ленин, с нами Сталин» <…> очень ценно, что он поднял такую тему, но он не справился <…> Мы не принимаем ни «Штефана», ни кантаты «С нами Ленин, с нами Сталин» [7, с. 2, 3, 4, 5].

И. Пэкурару в своей статье *Cantata «Ştefan cel Mare» de Ştefan Neaga*[3]*,* появившейся уже в 1995 г., вкратце описывает драматургическое развитие в шестичастном сочинении, оправдывая выбор композитором темы для своей кантаты [5, с. 120].

В адрес композитора прозвучали упреки в сложности музыкального языка и недостаточной разработанности образов. Так, например, на одном из совещаний[4] членов и

[2] т. (тов.) — товарищ

[3] И. Пэкурару ссылается на совещания членов и кандидатов Союза Советских композиторов Молдавии по вопросу обсуждения постановления ЦК ВКП(б) об опере *Великая дружба* Мурадели, где критиковалось и причислялось к разряду формалистических любое произведение, не связанное с идеологией и темой борьбы народа с врагом, преобладавшей в послевоенное время. (О совещании см. далее).

[4] 19–20 и 21 февраля 1948 г.

кандидатов Союза советских композиторов Молдавии С.М. Лобелем были высказаны следующие критические замечания: «…в третьей части оркестр перегружен так, что квартета не слышно. Нельзя сказать, что это произведение — результат модернизма или импрессионизма, тут недостатки другого рода. Есть недостатки голосоведения, есть такие вещи, которые трудны для исполнителя» [7, с. 29–30].

В ответ композитор заявил: «Товарищи в своих выступлениях отметили минусы моего творчества, я от души благодарен им. Моё творчество состоит из двух периодов. Период творчества до 1940 г. и период от 1940 г. по настоящее время. В первом периоде моего творчества было влияние французской школы, потому что я являюсь воспитанником её. Второй период моего творчества относится к жизни советской действительности. В этом периоде я поставил перед собой задачу перестроиться на советский реализм и избрал себе за основу молдавский фольклор, на котором и построил свой творческий язык, ибо для меня он был самым близким <…> я в своём творчестве не в достаточной мере мог отразить это, потому что влияние, которое было у меня, я встретил и у композиторов Москвы» (из Стенограммы совещания членов и кандидатов Союза советских композиторов Молдавии с участием общественности по вопросу обсуждения Постановления ЦК ВКП(б) об опере *Великая дружба* В. Мурадели) [7, с. 120–124].

Но истинные причины неприятия произведения в том, что в новом идеологическом контексте кантата *Стефан Великий* оказалась «несвоевременной», не соответствующей актуальности момента.

Кантата *С нами Ленин, с нами Сталин,* созданная Шт. Нягой в 1947 г., является одним из распространенных в то время сочинений на заказ. Это могли бы подтвердить записи из протокола №16 творческого собрания ССК Молдавской ССР: «*О творческих заявках композиторов на 1949 год /информация Л.С. Гурова,* где он сообщил о предстоящем 70-летии со дня рождения т. Сталина в декабре 1949 г., и призвал композиторов написать «достойные этой даты произведения». Далее он внес конкретное предложение: «Нужно также создать кантату о т. Сталине и это поручить персонально С.Т. Няга и Н.С. Пономаренко» [8, с. 35]. Однако разные даты появления кантаты и состоявшегося собрания, на котором композиторам предлагалось взяться за сочинение такого произведения, противоречат друг другу. Следовательно, поводом для написания кантаты послужила очередная дата революционного календаря. Согласно А. Софронову, «кантата была завершена в конце 1947 г. в ознаменование предстоящего 30-летия Великого Октября» [9, с. 55].

На упомянутом выше совещании членов и кандидатов Союза советских композиторов Молдавии, кроме отрицательного отзыва Г. Гринберга об этой кантате, прозвучала критика музыковеда А. Софронова, который высказался следующим образом: «… отсутствует характеристика образа в кантате, было это до победы или это победа. Музыка не доходит до слушателя. Здесь Няга в связи с трактовкой этой темы не смог в музыкальном отношении развить музыкальный материал, отражающий идейное содержание кантаты. <…> Ввиду отсутствия колоритных моментов, ввиду непонятной подачи идейного содержания — всё это является провалом нового произведения Няги. В кантате имеется много технологических моментов <…> что ярко бросается в глаза — это противоречие между хором и оркестром. Есть места, где хор даёт 20–25 минут <…> композитор не сумел правдиво в своём творчестве отобразить историческое прошлое и

настоящее молдавского народа» [7, с. 110–111]. Произведение, сочиненное к 30-летию Октябрьской революции, и в последующих работах А. Софронова оценивается как «неудачный замысел», который роднят с предшествующей кантатой *Стефан Великий* серьезные недостатки в области музыкального языка и драматургии. Так позже, в своем очерке музыковед, довольно подробно рассматривая кантату *С нами Ленин, с нами Сталин*[5], констатировал: «Кантата неровная. Лучшими частями, которые заслуживают достойного места в концертных программах, являются первая, третья и пятая» [10, с. 82].

Негативно оценил это произведение и Л. Гуров. «Что касается других симфонических произведений, кантаты *С нами Ленин, с нами Сталин*, она мне не понравилась с самого начала <…> оно произвело нехорошее впечатление, нагромождение ненужных, лишних средств, чрезмерное пользование диссонирующими сочетаниями к месту и не к месту, линеарные движения, оркестр был чрезвычайно перегружен, почти всё шло на одном звуке, на одном нюансе — фортиссимо, получалось впечатление крикливости…» [7, с. 90–92].

Уже в 1960 г. в очерке Н. Шехтмана о Шт. Няге из очередного сборника *Композиторы Молдавской ССР* кантата с таким названием исчезает из списка работ композитора, зато здесь присутствует другая кантата под названием *Бессарабцы*, на слова Л. Корняну, датируемая тем же 1947 годом [11, с. 145]. Судя по описанию автора очерка, кантата *С нами Ленин, с нами Сталин* и кантата *Бессарабцы* — одно и то же произведение[6].

Партитура сочинения *С нами Ленин, с нами Сталин* композитора Шт. Няги была обнаружена в фонде библиотеки Академии музыки, театра и изобразительных искусств. На рукописной партитуре значится имя композитора; год написания кантаты и автор слов в партитуре не указаны, текст хоровой партии подтекстован лишь частично.

Произведение представляет собой пятичастный цикл для солистов, хора и оркестра. Объемная, монументальная кантата с широким диапазоном музыкально-выразительных средств является ярким примером сочинений послевоенного периода, выдержанных в духе традиций прославления вождей страны, ее идеологии.

Отсутствие словесного текста в имеющейся на сегодняшний день партитуре сочинения затрудняет детальный анализ кантаты. Тем не менее, можно заметить, что музыкальный язык точно передает характер и патриотический настрой сочинения. Ограниченное использование мелодических интонаций лирического характера в оркестре, солирующих партиях и хоре, применение аккордового склада (маршеобразные ритмы), частое использование энергичных секвенций в восходящем движении, превышающих тесситурные границы голосовых возможностей хоровых партий и т.п. — всё это в какой-то мере объясняет критический подход коллег композитора к произведению.

Оркестровые материалы сочинения, найденные исследователем Л. Балабан в фонде симфонических материалов Национальной Филармонии, возможно, помогут пролить свет

[5] В данной редакции произведение фигурирует под названием *Бессарабцы*. Об изменении названия см. далее.

[6] В материалах архива СК имеются данные еще об одном, по-видимому, промежуточном, названии кантаты: в списке произведений, посвященных 25-летию МССР, указывается кантата Шт. Няги под названием *Молдавия* как переработка старой кантаты *С нами Ленин, с нами Сталин* (ф. 2941, инв.1, д.45, л.1).

на тайну смены названия этой крупной пятичастной кантаты. На страницах обнаруженных партий фигурируют названия *Ленин с нами / С нами Ленин, с нами Сталин/ Бессарабцы.*

К 25-летнему юбилею Молдавии было создано немало произведений[7]. Среди вокально-симфонических сочинений — два одинаковых названия кантат на стихи одних и тех же поэтов — Лупана и Крученюка. Это, как указывалось выше, *Юбилейная кантата 25 лет Молдавской ССР* Шт. Няги и *Юбилейная кантата*, написанная в соавторстве Д. Гершфельдом, Л. Гуровым и Н. Пономаренко. Как пишет Е.С. Клетинич, «исполнение коллективного сочинения ведущих мастеров республики ожидалось с большим интересом», однако кантата оказалась неудачным опытом суммирования талантов и нежизнеспособным опусом в репертуаре капеллы *Дойна*, исполнившей данное произведение [12, с. 105].

Юбилейную кантату Шт. Няги и одноименное коллективное произведение Д. Гершфельда, Л. Гурова и Н. Пономаренко, являющееся также сочинением «на заказ», обсуждали на творческом собрании членов Союза советских композиторов Молдавии: «В.С. Виноградов[8]: <…> О кантатах — Кантата Н.Пономаренко — владеет хором, хорошо создаёт эмоциональный образ, но произведение не отвечает своему назначению. Нет национального колорита. Нет монументальности.

Кантата[9] композитора Няга /переработанная/ по масштабам отвечает требованиям, но кантата абстрактна по своему образу, национального колорита в ней не чувствуется. 2-я часть сырая по материалу. Эпизод смерти Ленина также абстрактен.

Вторая кантата[10] — С.Т. Няги — вступление обещает многое, но тут же, где начинается *Соль-мажор*, эпизод, музыка не выразительна. Мелодия же выразительна, нейтральна.

Кантата Н.С. Пономаренко и Д.Г. Гершфельда — хороший молдавский колорит, но у неё нет масштаба, отвечающего дате. Материал эмоционально однопланов, нет большого размаха.

У меня есть предложение объединить 1-ю часть кантаты С.Т. Няга с кантатой Н.С. Пономаренко и Д.Г. Гершфельда» (Протокол от 1 сентября 1948 г. [7, с. 1–2]).

Мнения молдавских музыковедов о данной кантате Няги не отличается единодушием. В монографическом очерке *Штефан Няга* [4, с. 40–41], как и в главе о композиторе из последующего упомянутого сборника 1960 г. [11, с. 146–147], Н. Шехтман из всех произведений кантатного жанра останавливается и более детально рассматривает именно *Юбилейную кантату*[11], но весь разбор сводится к образно-драматургическому

[7] По случаю подобных дат были организованы конкурсы среди композиторов.

[8] Виктор Сергеевич Виноградов — советский музыковед, фольклорист, музыкальный и общественный деятель, специализировавшийся по истории развития национальных музыкальных культур СССР, главным образом среднеазиатских республик, а также развивающихся стран Азии и Африканского континента. Заметим, что музыковед получил также композиторское образование (неполное) в классе Г.Л. Катуара.

[9] Здесь, по всей видимости, имеется в виду кантата *С нами Ленин, с нами Сталин*, так как упоминаемого эпизода смерти Ленина никак не могло быть ни в кантате *Стефан Великий,* ни в *Юбилейной кантате 25 лет Молдавской ССР.*

[10] Так как предметом обсуждения оказались юбилейные произведения, то второй, очевидно, кантата Шт. Няги оказалась в порядке очередности прослушивания и последующей дискуссии. Первой кантатой стало одноименное коллективное сочинение. Судя по дальнейшему предложению выступающего, речь идет именно о кантате *25 лет Молдавской ССР.*

[11] Заметим, что Н. Шехтман использует словосочетание *Юбилейная кантата* как закавыченное название произведения, в то время как в прилагаемом к очерку списке сочинений Шт. Няги кантата для солистов,

анализу. В завершение музыковед критически оценивает недостатки сочинения. Как пишет Н. Шехтман, «автор не использовал всех возможностей хорового звучания, несколько злоупотребляя унисонным пением; поэтому в кантате отсутствуют развернутые полифонические эпизоды... Отсутствие сквозного динамического развития образов, отсутствие подлинного симфонизма привело к тому, что и возможности оркестра остаются неиспользованными до конца. Здесь же следует отметить непропорциональность частей: третья часть по размерам превосходит первую и вторую взятые вместе» [4, с. 40–41].

А. Софронов, в свою очередь, также подробно анализирует *Юбилейную кантату 25 лет Молдавской ССР* Шт. Няги и называет её «выдающейся»(!): «Примечательно, что в этом выдающемся сочинении композитор ещё полнее, чем раньше[12], творчески, своеобразно преломил жизнерадостные интонации молдавских народных песен и танцев» [13, с. 61].

И. Милютина в своем биографическом очерке о Н. Пономаренко ограничилась упоминаем *Юбилейной кантаты* композитора как «крупного вокально-инструментального произведения... пронизанного идеей патриотизма» [14, с. 36].

Исторический перелом в Молдове, вошедшей в состав СССР в 1941 г., не мог не сказаться на интенсивном появлении произведений, отражающих тоталитарную систему страны, «зиждущуюся на социалистических принципах хозяйствования, идеологическом императиве (марксистско-ленинская коммунистическая утопия), политической однополюсности (однопартийность, культ личности), репрессивном механизме управления государством. Все эти аспекты нашли свое непосредственное отражение в *тоталитарной мифологии*, навязываемой властью обществу» [15, с. 1]. Эти общие для советских республик тенденции отличались в Советской Молдавии своей спецификой.

Прежде всего, в этом свете активное обращение композиторов Республики Молдова к славильным кантатам «на случай» становится знаком времени. Причинами растущей популярности этого жанра у композиторов была его востребованность у властей в качестве агитационной, пропагандистской формы музыкального творчества. И здесь всё же стоит рассматривать не только историю, основанную на внешне очевидных фактах, но и заглянуть в те глубины — интраисторию, — где таится истинная причина происходящего на тот момент в искусстве, в частности в музыке. Такие черты первых советских кантат как идеологически «правильное» содержание текстов, плакатность образов, доступный музыкальный язык, в обязательном порядке опирающийся на молдавский музыкальный фольклор, природа хорового пения — сильное воздействие коллективного звучания голосов хора на слушателей и т.п. отвечали потребностям времени. Более того, в непростое для Молдовы время (установление советского режима в 1940 г. в Бессарабии и последовавшая вторая мировая война) создание таких опусов

хора и оркестра фигурирует под названием *25-летие Молдавской ССР* [4, с. 48]. Значащееся на партитуре полное название сочинения — *Юбилейная кантата 25 лет Молдавской ССР* (посвящается 25ти–летию Молдавии).

[12] Кантата, по-видимому, подвергалась переработке. Информация об этом содержится в документах архива СК : «Юбилейная кантата С.Т. Няги при прослушивании не получила одобрения творческого собрания ССК МССР (протокол от 18/1–1949 г.). Автору рекомендовано переработать кантату согласно с указаниями творческого собрания ССК МССР» (ф. 2941, инв. 1, д. 42, л. 2). На этом же собрании другая *Юбилейная кантата* — коллективное творение Д.Г. Гершфельда, Н.С. Пономаренко и Л.С. Гурова — признана «произведением, отвечающим идейно-художественным и профессиональным требованиям» и рекомендована к исполнению (там же).

можно расценивать как демонстрацию лояльности композиторов и поэтов новому политическому и государственному порядку.

Как указывала А. Хохловкина, авторы праздничных, приветственных кантат «на случай» прошлого писали свои опусы, не рассчитывая на их долгую концертную жизнь [16, с. 117], довольствуясь однократным исполнением. Нередко такие произведения носили официозный характер, далеко не всегда в их основе лежала глубокая творческая идея, поэтому и музыкальный результат не всегда оказывался на высоком художественном уровне. Что же касается советских кантат «на случай», то их продукция приобрела поистине массовый характер. Кантатные славы, здравицы, приветствия, оды и т.п. дружно писали и опытные композиторы, и начинающие авторы; не случайно дипломной работой выпускников консерваторий по классу композиции нередко оказывалось произведение этого жанра. Композиторы первого ранга и авторы-любители, представители различных национальных школ считали своим долгом сочинение подобных образцов к датам советского обрядового календаря, которые, по наблюдениям современных исследователей, участвовали в становлении, распространении и подержании мифов советской идеологии.

Библиографические ссылки

1. МОЖЕЙКО, М.А. Унамуно (Unamuno), Мигель де. **В:** *Новейший философский словарь.* Минск, 2003, с. 1070–1072.
2. *Ştefan Neaga=Штефан Няга*: indice biobibliogr. Chişinău: Timpul, 1976. Ed. cu grafie chirilică.
3. СОФРОНОВ, А. Няга С.Т. **В**: *Композиторы Молдавской ССР: (Крат. очерки жизни и творчества).* Кишинев, 1956, с. 119–131.
4. ШЕХТМАН, Н. *Штефан Няга*. Москва: Сов. композитор, 1959.
5. PĂCURARU, I. Cantata "Ştefan cel Mare" de Ştefan Neaga. **In**: *Arta*, 1995. Ser. Teatru, Muzică, Cinematografie. Chişinău, 1995, p. 119–122.
6. КОТЛЯРОВ, Б.; БОГДАНОВСКИЙ, Е. *Кантатно-ораториальный жанр в творчестве молдавских композиторов*. Москва: Музыка, 1965.
7. *Подборка материалов о деятельности композитора Степана Тимофеевича Няги за 1948–50 годы.* 1950. Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941, Оп. 1. Ед. хр. 23.
8. *Протокол №16 Творческого собрания ССК Молдавской ССР от 3 декабря 1948.* 1948. Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 15.
9. СОФРОНОВ, А. *Штефан Няга*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1959.
10. СОФРОНОВ, А. *Штефан Няга*. Кишинев: Лит. Артистикэ, 1981.
11. ШЕХТМАН, Н. Шт.Т. Няга. **В**: *Композиторы Молдавской ССР*. Ред.-сост. А. Скоблионок, Москва, 1960, с. 137–149.
12. КЛЕТИНИЧ, Е.С. *Композиторы Советской Молдавии*: [очерки]. Кишинев: Лит. Артистикэ, 1987.
13. СОФРОНОВ, А. *Штефан Няга*. Москва: Сов. Композитор, 1969.
14. МИЛЮТИНА, И. *Н.С. Пономаренко*. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1960.
15. ВОРОБЬЕВ, И. «Новорелигиозная» миссия тоталитарного искусства на примере кантатно-ораториального творчества советских композиторов 1930–1950 годов. **В**: *Вестник РАМ им. Гнесиных* [online]. 2011, №2. [цит. 12 дек. 2012]. Режим доступа: <http://vestnikram.ru/file/vorobijev.pdf.>.
16. ХОХЛОВКИНА, А. *Советская оратория и кантата*, Москва: Музгиз, 1955.
17. КЛЕТИНИЧ, Е.С. Штефан Няга. **В:** *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинэу, 1984, с. 5–27.

Таблица: Хронология кантат в творчестве композиторов современной Республики Молдова: 1940-е годы

№ п/п	Десяти-летие	Год	Компо-зитор	Название кантаты	Автор текста	Исполнительский состав	Жанровые разно-видности	Примечания (посвящения, уточнения)
1.	1940-1949	1940	Е. Кока	*Поет сердце Молдавии*		Хор *a capella*		
2.		1946	Шт. Няга	*Стефан Великий*		Солисты, хор и орк.		
3.		1947		*С нами Ленин, с нами Сталин (Бесса-рабцы)*	Л.Корняну	Солисты, хор и орк.		
4.		1949		*Привет Коммунис-там Молдавии*	Б.Истру	Солисты, хор и орк.	марш-кантата	посвящается делегатам 2-го съезда Комму-нистической партии Молдавии
5.		1949		*Юбилейная кантата 25-летие Молдавской ССР*	А.Лупан, П.Крученок	Солисты, хор и орк.	на случай	Гос. премия СССР, 1950
6.		1949	Л.Гуров, Н.Пономаренко и Д.Гершфельд (в соавторстве)	*Юбилейная кантата*	А.Лупан, П.Крученюк	Солисты, хор и орк.	на случай	посвящается 25-летию Молдавии

ABORDAREA SURSELOR PSALTICE ÎN *IMNELE SF. LITURGHII* DE MIHAIL BEREZOVSCHI (ÎN BAZA CÂNTĂRII *TATĂL NOSTRU*)

APPROACH OF PSALTIC SOURCES IN *THE DIVINE LITURGY HYMNS* BY MIKHAIL BEREZOVSCHI (BASED ON *OUR FATHER* SONG)

HRISTINA BARBANOI,
lector universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

Prezentul articol vine să completeze cercetările ştiinţifice, nu foarte numeroase, consacrate muzicii religioase şi în special celei de tradiţie bizantină în muzicologia din Republica Moldova. Ne-am propus o analiză care să ajungă până la descoperirea surselor psaltice primare a "Imnelor Sfintei Liturghii" de Mihail Berezovschi şi să releve modalităţile de abordare a monodiei bizantine de către acest compozitor, reieşind din tipologia genuistică, conceptul melodic, organizarea melo-poetică şi arhitectonică, cadrul modal şi nu în ultimul rând semiografia corespunzătoare.

Acest articol este al doilea dintr-o serie de articole în care autoarea examinează şi demonstrează felul în care compozitorul basarabean M. Berezovschi a abordat sursele psaltice în creaţiile sale corale; primul dintre ele fiind realizat în baza imnului "Cuvine-se cu adevărat", iar cel de mai jos în baza cântării "Tatăl nostru".

Cuvinte-cheie: *M. Berezovschi, surse psaltice, monodie bizantină, partitură corală, cadru modal, procedee armonice şi polifonice, "Tatăl nostru".*

This article complements the scientific studies, not very numerous, dedicated to religious music and especially to that of Byzantine tradition in the musicology from the Republic of Moldova. We have proposed an analysis that could lead to the discovery of primary psaltic sources in the "Divine Liturgy Hymns" by Michael Berezovschi and reveal the composer's approaches to the Byzantine monody, based on genre typology, melodic concept, melo-poetical and architectural organization, modal context, and not lastly, appropriate semiography.

This article is the second in a series of articles, which aims at examining and demonstrating the way the Bassarabian composer M. Berezovschi approached the psaltic sources in his choral creations; the first of these articles was realised on the basis of the hymn "It is truly meet", but the article below is based on "Our Father" song.

Keywords: *M. Berezovschi, psaltic sources, Byzantine monody, choral score, modal context, harmonic and polyphonic procedures, "Our Father".*

Muzica religioasă reprezintă un strat tradiţional, în permanentă mişcare care îmbină trecutul glorios cu prezentul şi are o menire multifuncţională, ne referim aici la aspectul educaţional, moral-estetic etc. Muzica corală bisericească este o parte componentă necesară şi inseparabilă a vieţii spirituale a poporului nostru. Cu toate acestea, muzica religioasă nu este pusă prea des în vizorul muzicologilor din Republica Moldova, iar muzica religioasă de tradiţie bizantină, în special, este insuficient cunoscută la noi şi cercetări ştiinţifice în acest domeniu nu sunt prea numeroase. În acest sens, putem menţiona doar unele personalităţi care au adus careva contribuţii în acest domeniu: Irina Ciobanu-Suhomlin, Margarita Ciorici şi Violina Galaicu.

Ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* de M. Berezovschi este scris pentru cor mixt, bărbătesc şi pentru 3 voci egale, după cum indică însuşi compozitorul pe coperta manuscrisului. Este clar că această creaţie a fost concepută datorită anumitor necesităţi practice, întrucât este cunoscută activitatea dirijorală prodigioasă a compozitorului şi preotului M. Berezovschi, care conducea atât Corul arhieresc de la Catedrala mitropolitană, cât şi Corul Seminarului Teologic din

Chişinău, Corul Şcolii Eparhiale de fete, Corul Şcolii de cântăreţi, precum şi alte colective corale. Probabil din acest motiv, găsim de multe ori, aceleaşi creaţii scrise pentru diferită componenţă.

Se vede că totuşi acest ciclu a fost din start destinat în primul rând utilizării în practica liturgică bisericească, în acest sens ne stau ca mărturie indicaţiile compozitorului, care nu ezită să indice inclusiv locurile în care se cântă Ecteniile mici, care de altfel apar repetându-se în diferite momente ale liturghiei. Creaţiile ciclului *Imnele Sfintei Liturghii* apar una după alta în concordanţă cu ordinea în care trebuie să fie executate nemijlocit în cadrul liturghiei.

Imnele Sfintei Liturghii pentru cor mixt, bărbătesc şi pentru 3 voci egale (1922) se înscrie în lista celor mai importante realizări componistice ale lui M. Berezovschi şi cuprinde atât cântări ale bisericii basarabene, cât şi compoziţii corale proprii, dar şi melodii de tradiţie psaltică românească utilizate în practica de cult din Basarabia. Un exemplu foarte elocvent ce relevă abordarea surselor psaltice este cântarea *Tatăl nostru*.

Rugăciunea *Tatăl nostru*, cunoscută şi sub denumirea de *Rugăciunea domnească,* este rugăciunea pe care Domnul Iisus Hristos le-a lăsat-o apostolilor şi ucenicilor Săi atunci când aceştia I-au cerut să îi înveţe să se roage.

"Fiind una dintre cele mai intime şi mai cunoscute rugăciuni, ce însoţeşte pe om de-a lungul întregii sale vieţi, din copilărie şi până în pragul marei treceri, majoritatea compozitorilor români, preocupaţi cu făurirea unui repertoriu coral liturgic, au compus muzică pe acest text sacru. Prin urmare, creaţiile corale cu titlul *Tatăl nostru* au îmbrăcat discursuri muzicale diverse, integrate celor trei direcţii de influenţă: rusă, clasico-romantică şi tradiţională de strană", scrie G. Dumitriu [1, p. 22].

Din repertoriul de factură occidentală pe aceeaşi temă, o largă circulaţie a cunoscut lucrarea compozitorului bucovinean Ciprian Porumbescu, scrisă pentru cor bărbătesc la patru voci, ulterior adaptată pentru cor mixt, de compozitorul Nicolae Ursu. În creaţia corală de inspiraţie bizantină, a fost valorificată melodia ehului 5 stihiraric (cu bazul in *Pa*), compusă de vestitul protopsalt Anton Pann şi transcrisă pe notaţie liniară de Ioan Popescu-Pasărea. Ea a fost prelucrată coral de D.G. Kiriac, I.D. Chirescu, N. Lungu, dar şi compozitorul basarabean M. Berezovschi.

Aşadar, cântarea *Tatăl nostru* din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* este o creaţie scrisă pe baza unei melodii tradiţionale a lui Anton Pann, pe care Mihail Berezovschi a armonizat-o în limitele dualismului major-minor. Pe rând alternează intonaţii în *mi armonic*, cărora le urmează răspunsuri în *mi eolic*. Sursa iniţială a rugăciunii armonizate de M. Berezovschi am găsit-o în culegerea *Toată suflarea să laude pe Domul* semnată de preotul-profesor Alexie Al. Buzera, [2, p. 34].

Comparativ cu sursa inițială, în armonizarea lui Berezovschi, melodia este transpusă la o secundă mare în sus şi e plasată în partida sopranelor.

Din punct de vedere sintactic compozitorul respectă construcția sursei originale. Pe alocuri melodia capătă unele schimbări de caracter variațional, ceea ce ne permite să afirmăm că avem aici ***variere melismatică***. Drept argument în acest sens putem folosi conturul melodic al următoarelor stihuri:

Cu privire la relația şi raportul muzicii cu textul sesizăm tipul cântării ***stihiraric***. Cunoaştem faptul că acest tip de cântare reprezintă în muzica bizantină tempoul moderat în mişcare liniştită, apropiat ca viteză şi caracter de cel indicat prin *Andante*, *Andantino* şi *Moderato* din muzica universală. Or, compozitorul M. Berezovschi la începutul acestei rugăciuni indică anume tempoul *Andante*.

Datorită evoluării într-o viteză *andante* a cântării, ritmica acestei rugăciuni cuprinde, pe lângă *formele de tip silabic,* şi altele mai dezvoltate de *tip melismatic*.

Am constatat în procesul de analiză că în sursa originală se observă o organizare ritmică asimetrică, aceasta datorându-se legăturii cu textul prozodic bisericesc, pe când în armonizarea compozitorului Berezovschi găsim structuri periodice, accentuate, organizate în măsuri de metrul binar 2/4. Totuşi dimensiunea construcțiilor muzicale rămâne variată permanent, deci este nepătrată.

Din punctul de vedere al sintaxei — compozitorul a respectat ideea de lungime a stihurilor, precum şi plasarea cadenţelor.

Rugăciunea *Tatăl nostru* este scrisă în modul al 5-lea cu cadenţele tipice. Compozitorul foloseşte anume ***glasul 5 enarmonic*** cu scara nu de la *ke (la)*, ci de la *pa (re)*, datorită formei stihirarice despre care am vorbit ceva mai sus. Glasul 5 enarmonic are următoarea scară [3]:

Conform definiţiei glasului al V-lea, cadenţa perfectă şi finală trebuie să fie pe *pa (re)*, în cazul nostru transpoziţia cauzează cadenţa perfectă şi finală pe *vu (mi)*. Cadenţa imperfectă poate fi pe *di (sol)* şi pe *ke (la)*. În armonizarea compozitorului M. Berezovschi, cadenţele imperfecte sună preponderent pe *vu (mi)* şi *zo (si)*.

Deseori, formulele cadenţiale se repetă variat. Astfel, compozitorul are la dispoziţie suficiente resurse melodice pentru a evita repetarea şi monotonia. Chiar dacă, cel mai adesea, găsim într-o cântare două formule diferite pentru aceeaşi treaptă cadenţială, profilul melodic diferit conferă un alt sens fiecărui popas cadenţial. În plus, repetarea sau durata diferită a aceloraşi sunete, ornamentaţia şi prezenţa scurtelor melisme diferenţiază chiar şi formule care se bazează pe un schelet melodic comun.

În sursa primară găsim cadenţă de tip melodic cu mişcarea spre treapta I cu participarea sensibilei, iar în armonizarea lui Mihail Berezovschi avem chiar modificarea cadenţei într-una de tip armonic cu participarea funcţiilor de D-t, şi anume: $K^6{}_4$ – D_2 – t_6 – $D^4{}_3$ – t, adică are loc transformarea de la modal la armonic:

La sfârşitul acestei rugăciuni, compozitorul a utilizat o cadenţă clasică de tipul: $K^6{}_4$ – D_7 – t, iar melodia este ridicată la o octavă în sus. Însă înlănţuirea armonică D_7 – $K^6{}_4$ în care D_7 precedează cvartsextacordul cadenţial contravine regulilor armoniei clasice:

Pe lângă glasul 5 enarmonic, chiar din debutul cântării *Tatăl nostru*, şi mai exact spre sfârşitul primului stih, se face modulaţie spre glasul 1, care este autenticul glasului 5.

Amintim că modul 1 este un mod de *re*, cu sexta frigică antică *re – si-becar*. Cadenţele, perfectă şi finală, pe *pa (re)*, imperfectă pe *ga (fa)* şi *di (sol)*. Modul 1 are următoarea scară [4, p. 210]:

Drept dovadă a faptului că are loc modulaţia în glasul 1 stă nota *si-becar* în sursa iniţială în loc de *si-bemol*, respectiv *do-diez* în locul lui *do-becar* în partitura lui Berezovschi, în conformitate cu intervalul transpoziţiei:

În sursa iniţială mai întâlnim o modulaţie spre acelaşi glas 1 anume în ultimul stih, unde din nou apare alterarea ascendentă a treptei a VI-a, după care se revine în modul 5 enarmonic de bază:

dar se pare că compozitorul Mihail Berezovschi nu a optat pentru o nouă modulaţie în glasul 1, limitându-se la a utiliza acest procedeu doar o singură dată — la începutul rugăciunii — iar în rest a păstrat modul 5.

Cu privire la armonizare am observat faptul că pulsul schimbărilor armonice este foarte frecvent şi constant, cam toate sunetele melodiei iniţiale au fost tratate ca sunete acordice, şi cam fiece silabă este însoţită de un nou acord. În stihul ... *greşiţilor noştri* compozitorul utilizează un procedeu de rezolvare contrapunctică, mai exact o formulă de întârziere:

Penultimul stih este rezervat cu precădere vocilor superioare cu *divisi* şi vine ca o diversificare facturală, formând o textură de tip variabil (după V. Protopopov):

În factură întâlnim frecvente dublări ale ideii melodice de bază prin consonanţe imperfecte (terţe sau sexte) care fac parte nemijlocit din structura acordică.

Uneori, trisonul tonicii îndeplineşte rolul de cadenţă întreruptă — ca o variere în armonizare. Am observat că compozitorul nu a utilizat alteraţiile subdominantei în cadenţă. De fapt armonizarea este destul de simplă, caracterizată prin lipsa unor înviorări facturale de tipul imitaţiilor, sau melodizarea basului. Basul are aici doar funcţia de sprijin armonic, de fundament al construcţiei armonice.

Întâlnim cadenţe care nu sună cu acorduri terţare complete, ci în unisonuri, cum găsim spre exemplu în ... *aşa şi pre* ***pământ***, sau ... *dă-ne-o nouă* ***astăzi***. Deci întâlnim fie unisonuri, fie acorduri incomplete, după care urmează o altă frază ce începe la fel în unison, aşa cum putem observa din exemplele de mai jos:

În pofida apariţiei sporadice a unisonurilor, care sunt o dovadă a muzicii psaltice, totuşi în întreaga rugăciune predomină armonia de tip acordic, formând factura coralică numită şi multivocalitate stabilă, continuă.

Consider că cercetarea pe care am realizat-o are semnificaţie teoretică, reieşind din contextul bizantin, dar şi valoare practică, aplicativă, întrucât rezultatele obţinute pot fi utilizate în cursuri didactice precum: Paleografie muzicală; Istoria muzicii universale; Istoria cântării bisericeşti ortodoxe; Istoria muzicii corale etc.

Referinţe bibliografice

1. DUMITRIU, G. *Cântecul liturgic ortodox în creaţia corală a compozitorilor români* [online]*:* rezumat al tezei de doctorat. Iaşi, 2011. [citat 10 sept. 2012]. Disponibil: <http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_REZUMAT_DUMITRIU_RO.pdf>.

2. BUZERA, Al. *Toată suflarea să laude pe Domnul; Cîntări bisericeşti, Pricesne şi Imnuri religioase; Colinde şi Cîntece de stea*. Craiova: Editura Europa şi Editura Oltenia, 1992.
3. GIULEANU, V. *Melodica Bizantină: studiu teoretic şi morfologic al stilului (neo-bizantin)*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1981.
4. PANȚIRU, Gr. *Notația şi ehurile muzicii bizantine*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971.

INTERPRETAREA GENULUI DE COLINDĂ ÎN CREAȚIA *COLO SUS, COLO MAI JOS* DE DUMITRU BELINSCHI

THE INTERPRETATION OF THE CAROL GENRE
IN THE CREATION *COLO SUS, COLO MAI JOS* BY DUMITRU BELINSCHI

FEDORA BURLAC,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

Articolul dat face o prezentare a creației ,,Colo sus, colo mai jos" de Dumitru Belinschi şi reflectă trăsăturile de bază ale genului de colindă în viziunea compozitorului autohton. Cercetătoarea analizează forma lucrării, ținând cont atât de structura textului popular, cât şi de particularitățile de dezvoltare a tematismului muzical. O importanță deosebită se acordă aprecierii sistemului modal-tonal şi rolului acestuia în redarea coloritului folcloric al piesei. Aici, sunt relevate şi metodele de prelucrare a materialului muzical, care este adus la nivelul unui stil componistic contemporan. Problema tratării genului nu este abordată doar la nivel teoretic, ci şi la nivelul interpretării corale.
***Cuvinte-cheie**: Colo sus, colo mai jos, genul de colindă, folclor, gândire modal-tonală, moduri omonime, cor de bărbați, dialogul vocilor, contrastul vocal-timbral, alternanța funcțională a vocilor.*

The given article is a presentation of the creation "Colo sus, colo mai jos" by Dumitru Belinschi and reflects the basic features of the carol genre in the native composer's vision. The researcher analyzes the form of the work, considering the structure of the popular text and the peculiarities of musical thematism developing. Special importance is given to the modal-tonal system and its role in the playback of the folkloric colours of the piece. There are also revealed the processing methods of the musical material that is elevated to the contemporary compositional style. The problem of genre treatment is not approached only at a theoretical level, but at a choral interpretation level as well.
***Keywords**: Colo sus, colo mai jos, carol genre, folklore, modal-tonal thinking, homonymous modes, male choir, dialogue of voices, vocal-timbral contrasts, functional alternation of voices.*

Dumitru Belinschi este compozitor originar din Republica Moldova, care actualmente activează în România (Cluj-Napoca). El şi-a făcut studiile la Colegiul Republican de Muzică *Ştefan Neaga* din Chişinău, unde a studiat pianul şi acordeonul, după care a făcut şi ore de compoziție în clasa compozitoarei Zlata Tkaci.

Totuşi, interesul său a fost orientat spre muzica folclorică şi cea de jazz, fapt ce l-a determinat să exceleze pe plan interpretativ, prin crearea, încă în anii de studenție, a cvartetului de etno-jazz "D.A.V.I.". Aici, tânărul muzician şi-a încercat aptitudinile sale în domeniul compoziției, creând pentru trupa sa o muzică ce făcea fuziune între folclorul românesc şi elementele *jazz*-ului. Datorită multiplelor evoluări la Radio-televiziunea Națională, dar şi participări în cadrul diferitelor concerte şi festivaluri internaționale de muzică jazz, în curând trupa a devenit foarte cunoscută şi apreciată pentru muzica sa ,,proaspătă şi unică" [1]. Succesul marcat de trupa sa de etno-jazz a determinat, în mare măsură, calea de mai departe a tânărului compozitor. Astfel, admiterea în anul 1994, la Academia de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj-

Napoca, la specialităţile compoziţie şi dirijat orchestral demonstrează intenţia muzicianului de a se aprofunda în domeniile respective, fapt ce-i permite să avanseze în activitatea sa de *jazz-man*[1].

Chiar dacă pe parcursul anilor, sferele de activitate ale lui D. Belinschi au luat o cale mai diferită şi mai complexă, din punct de vedere artistic noi nu putem trece cu vederea realizările sale din prima etapă de creaţie, atunci când tânărul muzician era preocupat de problema reflectării tendinţelor de folclorism, pe de o parte, şi de reprezentare a trăsăturilor culturii corale naţionale, pe de altă parte.

Una dintre lucrările de valoare ale acelei perioade este miniatura *Colo sus, colo mai jos*, care constituie un exemplu al primelor sale încercări în domeniul muzicii pentru cor, întruchipând căutările sale în această direcţie. În pofida formei mici pe care o deţine lucrarea, aceasta caracterizează, destul de reliefat, orientarea stilistico-estetică a compozitorului. Adresându-se genului folcloric de colindă, el propune o viziune proprie a tratării acestuia. Scopul articolului de faţă este de a deduce şi de a demonstra metodele de lucru care au condus spre afirmarea concepţiilor creative individuale ale compozitorului.

Cu toate că în literatura muzicologică nu există pagini care ar viza lucrarea *Colo sus, colo mai jos*, pe plan interpretativ, aceasta a avut o soartă foarte reuşită. Având o valoare muzicală înaltă, lucrarea produce un efect considerabil asupra publicului de fiece dată când este inclusă în programele de concert ale *Corului Naţional de Cameră* al Republicii Moldova. Concepută în formă de partitură pentru cor de bărbaţi *a cappella* la patru voci, piesa a fost prezentată de componenţa bărbătească a *CNC*, dar a sunat şi în interpretarea trupei de jazz-vocal *Univox* [2]. Această colindă o găsim şi în repertoriul coralei *Gloria* a Colegiului Republican de Muzică *Ştefan Neaga* din Chişinău.

Succesul acestei miniaturi este determinat de coloritul său folcloric reflectat într-o formă individuală. Având drept scop valorificarea genului de colindă, D. Belinschi răscoleşte straturi mai îndepărtate ale existenţei acestuia. Inspiraţia sa folclorică vine, în primul rând, din conţinutul şi forma versurilor, care prezintă o expresie a graiului popular în notare dialectică, ce se denotă din utilizarea unor cuvinte transfigurate, precum: *curcubău,* în loc de *curcubeu, Dumnezău* şi nu *Dumnezeu, grăie*, în loc de *vorbea, mulje – mulge*, *şesu – şesul*. La fel, se întâlneşte procedeul de inversare a cuvintelor: *da-te-oi, lăsate-te-oi*, care aminteşte limbajul popular. Toate aceste elemente conferă textului autenticitate şi subliniază originalitatea stilului naţional.

Tematica colindului face o cale întoarsă spre timpurile străvechi, când credinţa ţăranilor, influenţată de popoarele migratoare, de sursele eretice sau apocrife a scrierilor hagiografilor bizantini a fost transformată în aşa numitul „creştinism popular românesc" intens folclorizat. Aici, predomină, însă, fenomenul de polisincretism unde elementele preluate din religia

[1] La această etapă D. Belinschi este cunoscut drept dublu-câştigător al Concursului Naţional de Compoziţie Jazz din Iaşi, România (1996 şi 1997), după care prezintă cu succes creaţia sa "Rhythms and Syllables" la Concursul Internaţional de Compoziţie *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca.

Căutările sale în domeniul compoziţiei nu întârzie să fie puse în practică, deoarece în anul 1997 D. Belinschi creează o nouă trupă de etno-jazz *Shabah*. Originalitatea ideilor sale componistice face ca trupa să fie remarcată în întreaga ţară. Astfel, în anul 1998, aceasta este selectată de către guvernul român pentru participarea la *World Exhibition – Expo '98* în Lisabona, Portugalia, iar apoi este propusă ca reprezentant naţional la *Centrul Cultural Român* din New York, SUA, unde muzica tânărului compozitor este înalt apreciată.

Prin urmare, în baza experienţei acumulate, în anul 2002 D. Belinschi organizează un alt proiect "It's More Than a Piano Show!" în care îşi pune în valoare atât calităţile sale de muzician profesionist (cântând la pian şi la multe alte instrumente), cât şi cele de umorist şi comedian. Aici, într-o manieră foarte plăcută şi degajată, prezintă publicului secvenţe din arta muzicală universală [1].

ţărănească, nedogmatică, pronunţat mitologică şi plină de superstiţii sunt mixate cu repere tipice teologiei oficiale [3, p. 9;10]. Aşa se explică prezenţa în versurile colindului a unor elemente cosmogonice, a motivelor şi imaginilor astrale şi cosmice şi fenomene ale naturii, precum „soare", „curcubeu", „nor de ploaie", „ceaţă" ş.a. „Soarele" în calitate de personaj folcloric devine şi o divinitate („sfântul soare"). În textul colindei sunt prezente asociaţii dintre fenomenele naturii şi lucrurile Sfinte (*Ba-i un roşu curcubău/ Ba-i turma lui Dumnezău*), care nu sunt resimţite ca „un raport de opoziţie" ci, dimpotrivă, sunt apreciate drept „forţe antagonice" [4, p. 59].

În concordanţă cu tematica sa, *Colo sus, colo mai jos* este o colindă „de peţit" şi are un text poetic foarte tipic acestui gen[2]. Un text asemănător se întâlneşte şi în alte colinde „de peţit", printre care vom aduce drept exemplu colinda cu nr. 746 din colecţia de *Colinde româneşti* a lui Ioan Bocşa. Aici, versurile comune *Colo jos şi mai în jos/ Este-o ceaţă şi-o verdeaţă/ Dar nu-i ceaţă nici verdeaţă/ Că-i un mândru curcubeu/ Şi turma lui Dumnezeu/.../ C-ăia-s peţitorii tăi/.../ Ei cer turma jumătate/ Noi ţ-om da a treia parte/* sunt, cu siguranţă, conservate şi transmise de la o colindă la alta [5, p. 300–301]. În acelaşi timp, ele constituie nişte momente de reper în ritualul „peţitului".

Un rol semnificativ i se atribuie şi refrenului *Florile dalbe* prezent în colinda lui D. Belinschi. Acesta, însă, nu-şi găseşte echivalentul în colecţia colindelor „de peţit" a lui I. Bocşa. Este clar, că compozitorul a intervenit prin ajustarea, la textul selectat, a unui refren foarte răspândit atât în tipologiile laice cât şi religioase ale colindei. După părerea cercetătoarei M. Brătulescu, „introducerea unor formule finale şi a unor refrene" în textul colindelor constituie una dintre primele forme de adaptare a acestora la creştinism [4, p. 61]. Astfel, este important să remarcăm că compozitorul D. Belinschi a apelat la unele metode vechi de modelare a colindei, scopul său fiind adaptarea textului popular la condiţiile proprii de organizare a structurii muzicale a creaţiei. Prin urmare, el ne prezintă o formă strofică variantică, în care micro-refrenul *Florile dalbe* se repetă constant după fiecare vers.

O altă intervenţie de ordin textual, o prezintă abordarea unor sonorităţi preluate din natură şi anume zumzăitul unui roi de albine pe silaba *zum,* prin care compozitorul tinde să se apropie de spiritul expresiei populare. În baza onomatopeei *zum*, el creează un acompaniament ostinato cu caracter energic şi vioi care, în mare parte, influenţează structura creaţiei. În schema de mai jos putem observa o abordare biplanală în aprecierea formei. Aici, forma strofică variantică ($a+a_1+a_2+a_3+a_4$) stă pe primul loc, iar cea tripartită ($A+A_1+A_2$) este categorizată drept structură de planul al II-lea.

[2] *Colo sus colo mai jos/ Florile dalbe/ Colo-n şesu cel frumos/ Florile dalbe/ Nu ştiu ceaţă-i ori verdeaţă/ Florile dalbe/ Nu ştiu ceaţă-i ori verdeaţă/ Florile dalbe/ Ba-i un roşu curcubău/ Ba-i turma lui Dumnezău/ Florile dalbe/ Şi la turmă cine umblă?/ Florile dalbe/ Şi la turmă cine umblă?/ Florile dalbe/ Umblă umblă sfântu soare/ Cu soro-sa ce mai mare/ Florile dalbe/ Soro-sa din grai grăie/ Florile dalbe/ Soro-sa din grai grăie/ Florile dalbe/ Mulje iute sfinte soare/ Florile dalbe/ Că te-apuc-un nor de ploaie/ Florile dalbe/ Ba ăla nu-i nor de ploaie/ Florile dalbe/ Ba ăla nu-i nor de ploaie/ Florile dalbe/ Că-ţi vin peţitorii tăi/ Florile dalbe/ Că-ţi vin peţitorii tăi/ Florile dalbe/ Nu ştiu da-te-oi ori lăsa-te-oi/ Lei cer turma jumătateu/ Leu le dau a treia parte/.*

	21 măsuri (1–21)	21 măsuri (22–43)	21 măsuri (44–65)
Forma de rangul II	**I parte – A**	**a II-a parte – A_1**	**a III-a parte – A_2**

Secţiunea	**I – *a***	**II – a_1**	**III – a_2**	**IV – a_3**	**V – a_4**
Măsurile	**1–14**	**15–33**	**34–43**	**44–53**	**54–65**
Nr. de strofe	**2**	**2**	**2**	**2**	**2**

Astfel, din punct de vedere muzical, textul este tratat într-o formă strofică variantică. Principiul de variere este reflectat în structura temei alcătuite din două motive: primul — ascendent, bazat pe intonaţii de cvintă şi de secunde, iar al doilea — descendent. Este important şi fragmentul acompaniator *zum-zum*, care constituie o legătură unificatoare a cupletelor. Acesta este, de fapt, un mijloc de constituire a formei fluente a creaţiei, realizat, prin nerespectarea condiţionată a desfăşurării în comun a cezurilor. Motivul necoinciderii lor se explică prin varierea rolului funcţional al micro-formulei *zum-zum* ce creează efectul de libertate în procesul de dezvoltare a materialului tematic. Astfel, el apare la începutul lucrării drept o micro-introducere cu rolul de prezentare a caracterului general al piesei, după care în măsurile 7–8 se prezintă drept un mic interludiu la hotarele dintre cuplete. În altă situaţie, fiind mai de scurtă durată, formula *zum-zum* este percepută ca o continuare a unui cuplet care se încheie. Concomitent, ea pregăteşte următoarea strofă (măsura 59). Alteori, aceasta este omisă şi, prin urmare, trecerea dintre strofe se face fără pregătire (măsurile 25–26). Din punct de vedere conceptual, reluarea acestei formule de la un compartiment la altul marchează anumite etape parcurse de ceata „peţitorilor". Pe lângă postura de material complementar, formula *zum* îşi asumă şi rolul de acompaniament, aşa precum e cazul în secţiunea ***a***. Alteori, acesta se structurează în baza textului poetic expus, însă, fragmentar, precum găsim în secţiunea a_1 (măsura 22, 24), sau în a_2 (măsurile 34, 36, 38–40) etc.

Chiar dacă acompaniamentul se prezintă drept unul complex, variat şi interesant, rolul temei rămâne primordial, deoarece ea este cea care dictează structurarea materialului muzical. În procesul de desfăşurare şi dezvoltare a temei, compozitorul se axează pe principiile tehnicii motivice. Astfel încât, tema iniţială serveşte drept mostră în baza căreia sunt dezvoltate celelalte motive. Acest fenomen poate fi observat începând cu a doua strofă (**a_1**). Aici, compozitorul utilizează ambele forme ale motivelor — ascendentă şi descendentă, împărţindu-le pe roluri: primul la tenori II are rol afirmativ, iar al doilea la tenori I şi baritoni I — confirmativ (măsurile 15–16). Dublarea în octavă, precum şi repetarea versului *Ba-i un roşu curcubău* oferă motivului secundar un caracter mai decisiv, mai convingător. Dialogul între voci apare şi în expunerea următorului vers (*Ba-i turma lui Dumnezău*). Aici, însă, la nivel intonaţional sunt prezentate variante ale motivelor, iar dublarea în octavă a vocilor secundare este înlocuită cu o expunere liberă a unei mişcări ascendente la baritoni I şi alta descendentă la tenori I (măsurile 17–18).

La nivel compoziţional, tratarea folclorică a temei este susţinută, în primul rând, de planul tonal construit conform corelaţiei sistemului majoro-minor cu modurile populare, ce demonstrează procesul de sinteză şi principiile gândirii modal-tonale.

a	***a₁***	***a₂***	***a₃***	***a₄***
a-moll	*a-moll*–***a-doric***–*d-moll*–***d-doric*** – *G-dur*–*A-dur*	*h-moll* – ***h-doric*** – *A-dur* –***H-mixolidic***	*a-moll*–***a-doric–C-lido-mixolidic*** – *A-dur*	*c-moll*

Planul tonal al miniaturii se dezvoltă într-o dinamică destul de variată determinată, în primul rând, de alternanța tonalităților majore cu cele minore. De cele mai multe ori compozitorul se axează pe perindarea modurilor omonime, fapt ce poate fi observat şi în schema de mai jos. Astfel, în secțiunea ***a*** tonalitatea inițială *a-moll* construieşte un arc tonal cu *A-dur* de la sfârşitul secțiunii $\boldsymbol{a_1}$ (măsura 33). Un alt cadru tonal este realizat între omonimele *h-moll* şi *H-dur* în secțiunea $\boldsymbol{a_2}$ (măsura 34 şi respectiv 41). Ultimele părți ($\boldsymbol{a_3}$ şi $\boldsymbol{a_4}$) sunt marcate de combinația modală *C-dur* (măsura 50) şi *c-moll* care domină întregul final.

părțile I–II	părțile III–IV	părțile IV–V
a-moll–***a-doric***–*A-dur*	*h-moll* – ***h-doric*** – *H-dur*	*C-dur*–***C-lido-mixolidic***–*c-moll*

Organizarea unui plan tonal bogat este stimulată, în mare parte, de atribuirea sa la o gândire modală binesistematizată. Deşi în prim plan se manifestă sistemul majoro-minor, în substraturile țesăturii armonice descoperim şi o încrustare a modurilor populare diatonice şi mixtadiatonice, tipice genurilor folclorice. Este esențial de remarcat modalitatea implicării dar şi rolul lor în evoluția planului tonal al creației. Acestea, de fapt, derivă din modurile majoro-minore naturale, oferindu-le un colorit mai bogat şi mai aproape de spiritul folclorului național. Din punct de vedere al poziției lor în planul tonal-modal al lucrării, acestea marchează legătura dintre modurile omonime. Astfel, compozitorul alege câte un mod popular pentru fiecare dintre cele trei combinații de tonalități omonime prezentate mai sus şi le plasează în interiorul cercului format de acestea.

Trebuie de remarcat că printre modurile populare diatonice utilizate, *doric*-ul îşi face cel mai des apariția. Acesta se manifestă atât în melodie cât şi în acompaniament, deseori fiind introdus prin acordul subdominantei majore în tonalitățile minore (măsurile 4, 7, 18, 38 etc.). Drept rezultat al schemei prezentate ajungem la concluzia că planul tonal este policentric, deschis, deoarece el manifestă tendința de ascensiune consecutivă la un nou nivel de înălțime, fapt ce stimulează şi concentrația dinamicii lucrării. Un astfel de procedeu simplu de dezvoltare tonală este folosit, probabil, pentru a modela simplitatea genului folcloric. Compozitorul evită modulațiile, iar parcurgerea de la o tonalitate la alta o realizează prin deplasarea înălțimilor centrului tonal. Principiul de alternanță tipică pentru gândirea folclorică, este tratat prin perindarea stărilor modale. Aici, vreau sa adaog că senzația de înălțare treptată şi de libertate permanentă este reflectată şi pe plan interpretativ, mai ales, datorită efectului de evoluție continuă şi expunerii variate a strofelor.

În acest sens, un rol esențial îl are jocul timbral în expunerea temei. Ea sună, succesiv, în diferite voci, dar este prezentată şi la două sau mai multe voci concomitent. Acest principiu variațional conferă lucrării mai mult dinamism. Tema îşi păstrează în permanență structura bimotivică. Excepție face fragmentul *solo* din secțiunea $\boldsymbol{a_2}$ care este bazat doar pe al doilea motiv. El creează o temă derivată cu caracter individualizat în minorul doric (măsura 38).

Având rădăcini în acelaşi material intonativ, strofele exploatează diverse modalităţi de expunere a temei astfel, deseori, linia melodică este segmentată şi oferită mai multor voci, fapt ce subliniază ideea constructivă a compozitorului. Ca rezultat, pentru fiece strofă sunt folosite noi sunări vocal-timbrale:

Secţiunea	**I - *a***	**II - a_1**	**III - a_2**	**IV – a_3**	**V- a_4**
Expunerea temei	**tenori I**	**tenori II, I – başi II**	**başi I – tenori II**	**tenori I**	**başi**

Această metodă de variere a planului timbral conferă muzicii un spirit dinamic şi un caracter variat. Datorită procedeelor facturale se observă, în mare măsură, că şi aici compozitorul apelează la un efect de creştere treptată a numărului de voci în expunerea temei. Dacă la început tema este oferită unei singure partiţii şi anume celei superioare — tenorii I. În continuare, chiar din a doua frază este implicată, aproape pe neobservate, partiţia başilor pe ultimul timp din măsura 9. Apoi, ea pledează pentru timpii trei şi patru (măsura 11). Începând cu secţiunea a_1, versurile *Ba-i un roşu curcubău/ Ba-i turma lui Dumnezău* sunt propuse celor trei grupuri corale superioare: tenorii I şi II şi baritonii, pe când başii îşi păstrează funcţia de acompaniament, ceea ce produce o sunare timbrală variată cu efect de dialog între voci. Un factor remarcabil este mişcarea în terţe paralele a baritonilor şi tenorilor I (măsura 16) — pasaj care ulterior este expus în direcţie contrară (măsura 18).

Un efect sonor de o importanţă dramaturgică deosebită se bucură fraza *solo* a tenorului I, care prin mersul său descendent poate fi asociată cu o adresare către soare: *Mulje iute sfinte soare/ Că te-apuc-un nor de* ploaie (măsura 38). Următoarea frază, bazată pe elementul ascendent al temei, constituie răspunsul soarelui: *Ba, ală nu-i nor de ploaie.* Acest dialog al vocilor este creat pe baza contrastului vocal-timbral, încât, adresarea către soare este interpretată *solo*, iar răspunsul este colectiv.

Un astfel de procedeu interpretativ poate fi apreciat şi sub aspect folcloric, dar şi drept element de concert, în care sunarea *solo* are un rol primordial. În colinda *Colo sus, colo mai jos*, acest tip de interpretare se produce de două ori şi anume în secţiunile mediane a_2 şi a_3, având scopul de a scoate în evidenţă culminaţia senzorială a creaţiei. Totuşi este o deosebire mare între ele, dat fiind faptul că prima *Mulje iute sfinte soare/ Că te-apuc-un nor de ploaie* în vocea tenorului *solo* este cântată (măsura 38), iar a doua *Că-ţi vin peţitorii tăi*, oferită baritonului *solo* este exclamată (măsura 38). Prezentarea sub formă de strigătură constituie, fără îndoială, un element inspirat din folclor, care produce un efect spectaculos într-o evoluare corală.

Pentru dezvoltarea materialului tematic compozitorul exploatează şi mijloacele tipice stilului polifonic profesionist. Spre exemplu, în ţesutul muzical se creează un *quasi stretto* din contul imitaţiei canonice ritmice în compartimentul a_2 (măsura 26). Ea se construieşte de jos în sus demonstrând tendinţa de ascensiune, ce caracterizează, de fapt, o metodă specifică pentru lucrarea dată. Acelaşi principiu polifonic este reluat la începutul compartimentului final (măsura 54), unde însă tema este parţial imitată şi transformată multilateral. Acest procedeu de expunere oferă prioritate tuturor vocilor, iar apoi le adună într-o sunare omofon-armonică, ecviritmică într-o creştere dinamică parcursivă de la ***mf*** la ***f*** (măsurile 28–30, 54–55). Procedeul imitaţiei parţiale este aplicat şi sub alte forme şi în acompaniament. Totuşi, aici imitaţia este aproape neobservabilă, deoarece este realizată în oglindă şi prezintă doar primului element din temă pe

cuvintele *ori verdeață* (partiția başilor II, măsura 11). Un alt exemplu demonstrează imitația directă a motivului descendent, cu mici schimbări ritmice în partiția başilor II pe cuvintele *Sfântu soare* (măsura 27). Prin urmare, implicarea în acompaniament a motivelor din temă are drept scop întreținerea legăturii lor organice.

Cu toate că am remarcat câteva fragmente polifonice, în general în partitura colindului dat se profilează factura acordică creată în baza suprapunerii a patru voci de bărbați: tenori I şi II; başi I şi II. Compozitorul amplifică factura prin divizarea fiecărei partiții în două voci, astfel obținând un vertical compus din opt voci. Sunarea lor concomitentă poate fi auzită doar în ultimul acord al lucrării (măsura 65). Pe parcurs, acestea sunt utilizate selectiv: fie patru, cinci sau şase, rareori fiind trei (măsurile 1, 56) sau şapte (măsurile 55, 63). Numărul vocilor participante alternează conform rolului care li se atribuie într-un fragment sau altul. În micro-introducere (măsurile 1-2), dar şi-n unele părți care îndeplinesc o funcție de trecere între strofe (măsurile 7–8; 13–14; 20–21; 32–33 etc.) numărul de voci este mai redus ajungând până la cinci voci cu rol de acompaniament, care pregătesc apariția şi desfăşurarea melodiei. *Divisi* sunt realizate atât în bază de intervale consonante cât şi disonante. Dintre cele disonante, secunda mare este cel mai des folosită în acompaniament. Consonanțele îşi asumă un rol de vârf, fiind prezente într-o varietate mult mai mare: cvarte, cvinte, octave paralele. Compozitorul pledează, totuşi, pentru o armonie format din cvinte, ceea ce distingem din folosirea frecventă a intervalului respectiv, mai ales, în cadrul interludiilor (măsurile 1–4; 13–15; 34 etc.).

În exploatarea vocilor, compozitorul se bazează pe posibilitățile vocale ale unui cor profesionist. De aceea, el ține cont şi de maniera academică de emisie a sunetului vocal şi foloseşte un diapazon destul de larg care cuprinde zone timbrale expresive:

Tenori I	Tenori II	Başi I	Başi II
fis – h¹	*d – g¹*	*D – c¹*	*C – c¹*

Ambitusul general al corului se extinde de la *C* până la *h¹*. D. Belinschi a ținut cont de specificul fiecărei voci în parte, apelând la o tesitură comodă şi ajustată sonor la caracterul piesei. Totuşi, trebuie să remarcăm în strofa a treia la tenor I, pasajul *solo* care ajunge în registrul de vârf al întinderii generale a corului. În calitate de culminație a lucrării, acesta necesită o atenție specială în interpretare, mai ales în condițiile nuanței ***f*** care impune cerințe de pregătire tehnico-vocală de care depinde expresivitatea mesajului transmis.

În linii generale, compozitorul manifestă principiul de paritate a tuturor vocilor, astfel încât în expunerea şi dezvoltarea temei, el implică toate partițiile, fapt ce poate fi observat conform schemei de mai sus (p. 33). Totodată are loc şi alternanța funcțională a vocilor, moment în care vocea-lider poate acționa şi în rol de acompaniament şi invers. Aşa se întâmplă la crearea acompaniamentului: dacă o voce preia tema, toate celelalte se ocupă de acompaniere. Acest fapt antrenează posibilitățile interpretative ale corului sub aspectul stilului vocal, dar şi celui quasi-instrumental. Corelația temă – acompaniament îşi are specificul său dinamic, pe care compozitorul îl respectă cu precauție. Volumul sonor al temei dictează dinamica acompaniamentului, care la început se află la un nivel dinamic mai inferior decât tema:

Secțiunea:	**a**	**a_1**	**a_2**	**a_3**	**a_4**
Dinamica temei:	***mp***	***mf***	***mf – f***	***mp***	***mf – f***
Acompaniamentul:	***p***	***mp***	***mp – mf***	***mp***	***mf – f***

Într-adevăr, observăm în schema de mai sus că raportul dinamic dintre temă şi acompaniament este la o nuanţă superioară pentru prima faţă de al doilea (***a, a₁***). Totuşi, pentru redarea caracterului dorit, în ultimele secţiuni, autorul indică aceeaşi intensitate sonoră pentru întregul grup (***a₃, a₄),*** ceea ce intensifică sunarea generală spre finalul piesei. Astfel autorul, din punct de vedere dinamic, plasează toate vocile la acelaşi nivel, creând efectul de *crescendo* simultan şi obţinând o unificare a melodiei cu acompaniamentul. Cu toate acestea balanţa acordajului se păstrează.

Tipul tematismului în acompaniament, fie vocal sau instrumental, pune în valoare toate calităţile unui cor. Uneori ansamblul coral acompaniator participă mai activ la procesul desfăşurării formei. În acest caz ritmul este cel care organizează sunarea grupurilor corale. Aşa ni se prezintă versul *Şi la turmă cine umblă?* (măsura 22) din vocea başilor II. Aici, textul vocilor din acompaniament este prescurtat (*Şi cine?...umblă*) şi adaptat la ritmul sacadat şi energic. Silabificarea versurilor nu modifică înţelesul său, ci dimpotrivă îl argumentează. În alte situaţii, când acompaniamentul este scutit de textul poetic propriu-zis, cântarea pe silaba *zum* are misiunea de a nuanţa caracterul redat în temă. De aici rezultă că acompaniamentul este prezentat sub două aspecte: unul cu rol de decor, iar altul ca participant direct la acţiune.

O importanţă deosebită o prezintă procedeele de expunere a facturii corale. Compozitorul modelează vocile într-o manieră liberă, dar totodată foarte comodă pentru interpretarea corală academică. Pe neobservate apar diviziile care decurg din dezvoltarea firească a materialului muzical. Să luăm, spre exemplu, micro-introducerea care iniţial apare în trei voci din partiţia superioară, foarte neaşteptat, izvorăşte şi a patra voce (tenorii II *divisi*). Acest procedeu se desfăşoară parcursiv cu o uşoară senzaţie de ascensiune, principiu atât de tipic pentru creaţia dată. Observăm că drept bază pentru realizarea acestuia este şirul de intervale folosite în elementul introductiv, construit conform logicii de lărgire a lor de la mici spre mai mari. Astfel, la tenorii II se creează un lanţ intervalic care porneşte de la *unison* spre secundă mare şi terţă mică. Mai târziu, în verticală se folosesc intervale mai largi, precum cvarta şi cvinta perfectă, sexte mari şi mici (măsurile 2–8). În partea a doua a primului cuplet, se revine la secunda mare care parcurge calea până la sexta mică şi apoi revine la *unison* (măsurile 9–11–13). Dacă facem o paralelă între cele două variante de expunere a vocilor vom vedea o evoluţie *crescendo* pentru primul caz şi una *crescendo–descrescendo* în al doilea caz.

Tratarea liberă a facturii corale determină producerea unor efecte sonore de o înaltă creativitate. Uneori, compozitorul aranjează vocile în aşa mod încât ele pot fi asociate cu anumite fenomene din natură. În aşa mod, compozitorul tinde să redea efectul căderii fulgilor de nea sau a sclipirii de stele prin distribuirea poziţională a elementelor factural-armonice (măsurile 48; 64) şi prin implicarea succesivă a vocilor la distanţă de optime între ele. Acest procedeu poate fi apreciat şi ca o expunere sub formă de cascadă descendentă. Astfel, în primul caz este vorba de o cascadă tipică, direcţionată de sus în jos (tenori I – tenori II – başi I – başi II), iar în al doilea – apariţia succesivă a vocilor este mai liberă (başi II – tenori I – tenori, II – başi II).

Printre momentele cele mai expresive din partitură, un loc aparte îl ocupă fragmentul *solo* al tenorului I (măsurile 38–40) care conferă sunării un colorit deosebit. Plasat în mijlocul miniaturii, acesta creează imaginea unui personaj central care marchează momentul de vârf al acţiunii. Pasajul *solo* este îmbogăţit cu înflorituri pe cuvintele *soare* şi *ploaie* ale căror intonaţii conform spiritul folcloric al creaţiei. Sublinierea acestor două cuvinte realizează nu doar scopul muzical-dramaturgic concret, ci are şi o semantic specifică, autorul dorind să scoată în evidenţă

două fenomene ale naturii ce provoacă stări controversate. Un alt solist apare puţin mai târziu cu strigătura *Că-ţi vin peţitorii tăi* (măsura 49) care, la fel, accentuează stilul folcloric al creaţiei.

Prin urmare, observăm importanţa atribuită diferitelor procedee vocale şi extravocale, prin care compozitorul tinde să evidenţieze multitudinea posibilităţilor de exploatare a partiţiilor corale, ceea ce îmbogăţeşte esenţial imaginea generală a lucrării însă, pe de o parte, dar şi înaintează anumite cerinţe la nivel interpretativ, pe de altă parte.

Prin totalitatea procedeelor de expresivitate, dar şi celor de expunere a facturii corale utilizate în partitura *Colo sus, colo mai jos*, D. Belinschi nu are doar scopul să modeleze genul de colindă, ca o prelucrare a temelor înzestrate cu suflu folcloric. El îl interpretează conform cerinţelor unui stil componistic contemporan, prin armonie disonantă, procedee polifonice variate, prin jocul cuvintelor şi cu o ritmică energică. Acesta se afirmă, mai întâi de toate, prin metoda polifonică de prelucrare a temelor înzestrate cu suflu folcloric — teme destul de simple, dar aranjate sub aspect armonic într-un stil disonant.

În tratarea modului şi a tonalităţii, interacţiunea metodelor folclorice şi celor academice demonstrează o tendinţă de sinteză a legilor armoniei modale şi tonale, axându-se şi pe principiul sistemului majoro-minor lărgit. Logica polifonică, la fel, realizează ideea de sintetizare a principiilor facturii bazate pe elemente eterofonice, *ostinati*, pe de o parte, şi polifonica imitativă sau quasi-imitativă (în ceea ce priveşte intonaţiile ritmice), pe de altă parte. Ca rezultat, genul colindei este metamorfozat şi reflectă intenţiile creative individuale ale tânărului compozitor, înscrise în contextual curentului neofolcloristic al muzicii secolului al XX-lea.

Referinţe bibliografice

1. *Count Dimas*: *Biography* [online]. [citat 15 oct. 2012] Disponibil: <http://www.countdimas.com/>.
2. *Colo sus, colo mai jos* by UniVox [online].**In***: Myspace: Music.* [citat 07 noiem. 2012]. Disponibil: <http://www.myspace.com/univox7/music/songs/colo-sus-colo-mai-jos-11674895>.
3. TRIFAN, O. *Colindul în creaţia corală românească* [online]. Iaşi, 2008. [citat 22 noiem. 2012]. Disponibil: <http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR OvidiuTRIFAN RO.pdf >.
4. BRĂTULESCU, M. *Colinda românească.* Bucureşti: Minerva, 1981.
5. BOCŞA, I. *Colinde româneşti.* Cluj-Napoca: Media Musica, 2003.

DESCÂNTECE DE IGOR IACHIMCIUC: PROCEDEE COMPONISTICE

DESCÂNTECE BY IGOR IACHIMCIUC: COMPOSITIONAL PROCEDURES

NATALIA CHICIUC,
masterandă,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

„Descântece" este una dintre creaţiile de debut ale compozitorului Igor Iachimciuc şi unica sa lucrare destinată corului mixt. Stilul componistic bine conturat, gândirea muzicală bine definită şi calităţile artistice şi muzicale inedite au fost confirmate şi prin decernarea Premiului Naţional pentru Tineret în domeniile Ştiinţă, Tehnică, Literatură şi Artă în 2003. „Descântece" prezintă o „revoluţie" în muzica academică din Republica Moldova, având în vedere unicitatea creaţiei sub aspectul particularităţilor de gen, de transpunere în muzica cultă a acestui fenomen din folclorul românesc oral prin abordarea contemporană a procedeelor polifonice, armonice şi aluzii la jazz. Astfel, compozitorul demonstrează o atitudine de integrare şi sublimare a valorilor naţionale într-un cadru universal.

***Cuvinte-cheie**: interpretare, cor, simbol, folclor, polifonie, armonie, formă, jazz.*

„Descântece" is one of Igor Iachimciuc's earlier works and his only piece for mixed chorus. It was premiered in 2003 in Chisinau and was awarded the National Prize for Science, Technology, Literature and Arts for its artistic and musical qualities denoted by a well defined compositional style. „Descântece" presents a revolution in Moldova's academic music as regards to the unity of the creation in terms of genre and transposition features in the academic music of this phenomenon specific for the oral Romanian folklore processes by addressing contemporary harmonic, polyphonic techniques and allusions to jazz. Thus, the composer demonstrates an attitude of integration and sublimation of national values within a universal framework.

***Keywords**: interpretation, choir, symbol, folklore, polyphony, harmony, forms, jazz.*

Descântece reprezintă o lucrare din prima perioadă a activităţii compozitorului basarabean Igor Iachimciuc şi unica din palmaresul acestuia destinată corului mixt[1]. Deşi este o creaţie timpurie (1996), demonstrează o gândire muzicală destul de bine definită, un stil componistic bine conturat şi calităţi artistice şi muzicale confirmate prin decernarea Premiului Naţional pentru Tineret în domeniul Ştiinţă, Tehnică, Literatură şi Artă (Chişinău, 2003).

Crearea *Descântecelor* a urmat dorinţei lui Igor Iachimciuc de a aborda un teren mai mistic, mai simbolic, mai abstract, care vine din interesul autorului faţă de activitatea poetului şi filosofului român Lucian Blaga. Ca sursă literară, compozitorul s-a adresat folclorului românesc, în special unei sfere, în esenţa sa simbolică, mitologică, de origine păgână — descântecele. În mod practic punctul de pornire a fost o culegere folclorică cu descântece populare româneşti, găsită în biblioteca Academiei de Muzică *G. Musicescu* (actualmente AMTAP).

Igor Iachimciuc afirmă că nu a selectat descântecele după un principiu anume, probabil că cele alese l-au atras din punct de vedere poetic şi al conţinutului. De asemenea a rămas o enigmă pentru interpreţi, muzicologi dar şi pentru ascultători numărul descântecelor alese — cinci. Este o întrebare, răspunsul căreia îl intuim după consultarea literaturii din sfera simbolisticii. Conform dicţionarului de simboluri, numărul cinci — pentaclul — reprezintă sfera, materia şi viaţa, deoarece e format din primul număr par şi din primul impar (2+3), adică masculin şi feminin. Universul este format pentru majoritatea culturilor din cinci elemente: foc, aer, pământ, apă şi

[1] Lucrarea există în trei variante de interpretare: pentru ansamblu vocal / ansamblu vocal şi chitară bas / cor.

eter. Mai există cinci simțuri, cinci degete la mână şi tot numărul cinci este unul sacru la multe popoare: semnul unirii, al centrului şi armoniei. De pentagrama Pitagoreică se leagă secțiunea de aur, ce reprezintă însuşi omul [1, p. 39]. S-ar putea, ca alegerea numărului pieselor să nu fie întâmplătoare, la nivel intuitiv compozitorul reflectând şi prin aspectul numeric esența descântecului în practica populară — găsirea echilibrului sufletesc şi fizic, unitatea omului cu universul.

Ideea apariției acestei lucrări a fost sugerată de Eugenia Enache, conducătorul corului *Musical Feast*. Dificultățile tehnice fiind considerabile, lucrarea a mai avut de aşteptat după anul compunerii, până când *Musical Feast* depune un efort enorm pentru a scoate în premieră partea a II-a. Peste un scurt timp se formează ansamblul vocal *UniVox* sub conducerea dnei Ilona Stepan şi în imediata apropiere în timp are loc premiera. Apoi, de-a lungul anilor, *Descântecele* au fost interpretate parțial în cadrul diferitor festivaluri din Moldova, Franța, Spania şi Belgia atât de *UniVox*, cât şi de corul *Credo*, condus de Valentina Boldurat.

Descântece de Igor Iachimciuc prezintă într-un mod anume „o revoluție" în muzica academică din Republica Moldova, având în vedere unicitatea creației sub aspectul particularităților de gen, de transpunere în muzica cultă a acestui fenomen din folclorul românesc oral. Igor Iachimciuc încearcă să găsească şi să redea această obârşie prin abordarea contemporană a procedeelor polifonice, armonice etc., prin referința la anumite genuri şi abordarea unor elemente proprii folclorului românesc: folclorul copiilor, balada, doina, bocetul şi colinda. Compozitorul a adus odată cu lucrarea dată o dovadă a largilor posibilități de exprimare printr-un limbaj muzical modern, care în acelaşi timp nu produce un conflict acustic, fiind perceput la auz destul de academic, îmbogățit cu sonorități folclorice şi aluzii la *jazz*. Astfel, se va încerca în cele ce urmează a evalua cele mai importante mijloace prin intermediul cărora compozitorul demonstrează aici atitudinea de integrare şi sublimare a valorilor naționale într-un cadru universal.

Din punct de vedere al formei, *Descântece* prezintă o suită pentapartită liberă: suită programatică. Unul din principiile de unificare a creației (care nu se impune la auz, dar se observă în procesul de analiză) este cel al unității centrelor tonale ale părților extreme (I, V — *C*), părțile interioare fiind scrise în „tonalități" secundare (*F, B, h*). Ca elemente de dramaturgie pot fi enumerate aici contrastul de tempo, caracter, imagini artistice. Fiecare piesă constituie un tablou inedit, pregnant, ceea ce, de altfel, nu se prezintă ca un factor decisiv de integrare a lucrării: în cazul în care interpreții ar omite una din piesele lucrării, acest fapt n-ar influența la integritatea ei, şi invers — într-o execuție de concert ar putea fi interpretat oricare din descântece, fără a se simți lipsa celorlalte piese ale ciclului. Totuşi, după o examinare a suitei, poate fiapreciat elementul cheie al integrității lucrării — contrastul tempoului şi dramaturgia lui interioară: părțile extreme rapide, finalul fiind culminația în acest sens, iar cele interioare mai reduse ca tempo, cu un centru liric pronunțat: *Allegro con fuocco / Allegro / Moderato / Adagio / Allegro deciso*.

Descântecele în practica folclorică nu sunt scrise după canoanele şi sistemul strict de versificație poetică, ci au o structură liberă. Respectiv, urmând desfăşurarea acțiunii şi structura poetică, compozitorul ar fi putut apela la formele muzicale deschise, ceea ce ar fi un procedeu justificat, des utilizat în muzica vocală şi vocal-instrumentală. Totuşi, teoria formelor muzicale şi practica componistică seculară demonstrează ponderea impunătoare a formelor închise, ca fiind structurile clar determinate de perceperea auditivă. În *Descântece* remarcăm utilizarea formelor

închise des răspândite în muzica instrumentală şi vocal-instrumentală: rondo pentapartit şi forma tripartită cu repriză. Doar în partea a IV-a compozitorul recurge la forma tripartită deschisă *ABC*, însăşi aici funcţiile reprizei există, ele fiind realizate de reluarea tempoului, ritmului şi a altor mijloace de expresie.

Limbajul muzical al lucrării prezintă o sinteză organică a mai multor mijloace şi procedee compoziţionale răspândite în spaţiul muzical contemporan, printre care o importanţă majoră se oferă tehnicilor polifonice tradiţionale şi proprii muzicii secolelor XX–XXI: imitaţia, polifonia heterogenă liberă, polifonia de grupe. „... Polifonia a cunoscut în secolul nostru o evoluţie spectaculară. Unii teoreticieni văd în scriitura epocii noastre un revirament al polifoniei, considerând-o o a treia perioadă importantă după Renaştere şi Baroc” [2, p. 23]. Fiecare parte a lucrării conţine secţiuni concepute într-o polifonie mai densă, ceea ce prezintă un vădit contrast cu alte secţiuni din cadrul lucrării, care sunt mai transparente ca scriitură. Fiecare linie melodică uimeşte prin individualitatea sa şi tot fiecare din cele 8 linii se prezintă în partitură într-un mod personificat. Multitudinea de indicaţii ce vizează densitatea acesteia, precum şi expresivitatea, fac din lucrare o adevărată piatră de încercare pentru cei din componenţa corului / ansamblului sau soliştilor.

Compozitorul şi muzicologul român Dan Voiculescu afirmă: „Procesul legăturii fireşti dintre tradiţie şi inovaţie se exprimă şi în domeniul tehnicii imitative” [3, p. 24]. Scriitura **imitativă** dobândeşte fără îndoială un loc central în paleta mijloacelor tehnice cu care operează Igor Iachimciuc. În jurul unei idei comentariul imitativ se realizează preponderent tot cu fragmente tematice. Prima expunere este de obicei simplă, fiind urmată de un lanţ de variante imitative. Exemplificăm prin secţiunea B_1 din partea I.

Ca procedeu inedit se prezintă îmbinarea a două tipuri de mişcare — cea directă şi cea în oglindă: chiar din primele măsuri ale lucrării compozitorul împarte cele 8 voci în 2 cvartete: bas+tenor / alt+soprano, unde vocile feminine propun starea iniţială a temei — cea în mişcare directă, iar vocile bărbăteşti răspund prin *stretto* cu o mişcare în oglindă. Un efect deosebit obţine compozitorul prin imitaţia în grupuri şi cea dublă des aplicate în lucrare, imitaţia inversată în partidele soliştilor şi procedeul imitativ — canon.

Tot Dan Voiculescu menţionează că „secolul nostru a marcat, pe de o parte, o nouă viziune asupra acestor concepte clasice, iar pe de altă parte — importante deschideri prin procedee noi: heterofonia, polifonia heterogenă liberă, polifonia de atacuri, polifonia de repetiţie, polifonia puctualistă, polifonia de grupe, polifonia de masă (textura) şi polifonia aleatoare” [3, p. 23]. Printre principiile polifonice proprii componisticii moderne, în lucrarea *Descântece* observăm utilizarea **polifoniei heterogene libere** (neimitativă şi necontrapunctică), care se manifestă prin suprapunerea acţiunii în paralel. „Exprimând pluralismul, diversitatea, spectacularul, această scriitură se pretează mai puţin pentru lucrări integrale, ci mai ales pentru fragmente” [3, p. 25]. Un alt principiu polifonic, menţionat de Dan Voiculescu este **polifonia de grupe**. „Afiliindu-se la polifonia heterogenă liberă, polifonia de grupe ne apare de o tentă expresionistă aparte, capabilă să exprime tensiuni puternice, încordări, supraetajări de evenimente, într-o viziune quasi-cinematografică” [3, p. 26].

„Procedeele armonice bogate în sine sunt îndepărtate de „obişnuit” prin surpriza formulării şi rezolvării lor”, după cum afirmă compozitorul Igor Iachimciuc. Deşi nu există tonalitate funcţională, uneori se simte atracţia către anumite centre tonale. De exemplu: în descântecul de debut în primele paisprezece măsuri există două centre — *do* şi *re*, care alternează într-un ritm ce

devine tot mai rapid. Conflictul între ele se evidenţiază pe măsură ce se măreşte viteza. „Rezolvarea" în măsura a cincisprezecea într-un acord de nonă este un element neaşteptat. Din punct de vedere sonor, fragmentele acordice contrastează cu conglomeratul polifonic ce predomină lucrarea. Acestea parsă fie la prima vedere acorduri consonante într-un raport al armoniei clasice, deşi la o analiză mai detaliată observăm că cel mai „consonant" acord este septacordul. Acordurile de nonă, undecimă şi terţdecimă joacă un rol deosebit, mai ales când înlocuiesc unele trisonuri obişnuite destinate rezolvării altor acorduri. Exemplificăm aici prin sfârşitul părţii a doua unde acordul de terţdecimă *do–mi–sol-bemol–si–re–fa–la* trece în acordul de undecimă *do–mi–sol–si–re–fa* şi apoi în cel de nonă *fa–la–do–mi–sol*. La o primă privire asupra basului cu direcţia *do→fa#,* aceste acorduri par să înlocuiască o obişnuită cadenţă finală.

Cu privire la structura armonică, analiza demonstrează folosirea poliarmoniilor, iar îmbinarea consonanţelor creează disonanţe, ceea ce amplifică sonoritatea. Sunt utilizate frecvent procedeele de *ostinato* şi *poliostinato* nu doar pe un sunet, ci şi pe grupuri de sunete. Compozitorul apelează şi la înălţimile nefixate, aproximative.

Liniarismul constituie o trăsătură de bază a lucrării. Prin stratificarea ţesutului şi individualizarea liniilor melodice se creează un spaţiu sonor complex şi foarte divers în acelaşi timp, spaţiu îmbogăţit sau rarefiat şi prin intermediul *clusters*-rilor dispersate. Foarte rar, în câteva momente de factură quasi corală, se conturează o structură acordică, ceea ce prezintă de fapt o armonizare a facturii.

O sferă proprie în general muzicii lui I. Iachimciuc este **jazz**-ul, compozitorul fiind şi autorul unor prelucrări de cântece populare româneşti în stil *jazz* pentru ţambal, chitară, contrabas şi nu în ultimul rând pentru voce. Analizând partitura şi materialul auditiv al *Descântecelor*, constatăm că elementele de *jazz* sau care provin din *jazz* sunt nelipsite şi în cadrul acestora. Acestea se manifestă prin vitalitatea, spontaneitatea şi maniera proprie fiecărui executant (formule ritmice, intonaţii, frazare, atac, vibrato, etc.). Influen□a *jazz*-ului se face simţită şi prin prezenţa chitarei în componenţa interpretativă (varianta lucrării mai des interpretată şi care ne-a servit drept material de studiu).

În procesul de analiză a lucrării în cauză nu poate fi ignoratnici un alt aspect foarte important — **folclorul.** *Descântecul* fiind o specie a folclorului oral, nu pot fi căutate în creaţia lui I. Iachimciuc tangenţe directe cu folclorul muzical. Totuşi compozitorul face trimiteri la unele genuri, precum *folclorul copiilor, bocetul, balada, colinda*.

În descântecul folcloric ambitusul vocal este restrâns (intervale de până la cvartă), ritmica se prezintă ca una pe cât se poate de simplistă, începutul „procesului" fiind într-un metro-ritm moderat, care treptat se accelerează. Aceleaşi caracteristici le găsim şi în lucrarea lui Igor Iachimciuc. Exemplificăm chiar prin primele măsuri ale primului descântec unde mişcarea este constituită din note întregi la distanţa de un ton. Pe parcurs, în cadrul următoarelor măsuri, unitatea minimă ajunge să fie optimea, însă secunda rămâne a fi singurul interval până la începerea secţiunii următoare. Exemple asemănătoare se găsesc şi în ultimul compartiment al aceluiaşi descântec, în secţiunea *B* din al doilea descântec (în special în partida sopranei unde toată mişcarea se bazează pe intervale mici — prima, secunda, terţa, cvarta, iar formula melodică se repetă cu mici schimbări la fiecare două măsuri), etc.

Observăm că Igor Iachimciuc foloseşte aici şi alte caracteristici ale folclorului muzical românesc. Exemplele de mai sus demonstrează totodată şi tangenţe cu domeniul *folclorului copiilor*. Linia melodică din secţiunea *B* a celui de-al doilea descântec se aseamănă mult cu cea a

renumitului *Melc, melc, codobelc*. Pe lângă folclorul copiilor se invocă şi alte domenii şi genuri folclorice. Unul dintre acestea este *balad*a, trăsăturile căreia se manifestă atât din punct de vedere literar cât şi muzical în al treilea descântec al ciclului. „Balada se cântă, sau mai bine se zice. Zicerea acestei melodii este o recitare melodică. Se poate afirma că partea de cântec întovărăşeşte partea de poezie, o recheamă în minte — căci altfel omul nu e în stare a da nimic — o întreţine, îndemnând şi încălzind pe „zicător", o adaugă şi o preschimbă însă prin căldura creatoare care-l cuprinde pe acesta încetul cu încetul", afirmă Nicolaie Iorga [4, p. 51]. Toată atmosfera specifică acestui descântec sub formă de cântec epic şi narativ se creează prin intermediul anumitor elemente ca: melodica simplistă, ritmul cât mai domol şi intervalica cât mai redusă. Desigur, există şi unele secţiuni mai cromatizate, ritmate. Însă toate acestea contribuie la crearea unui stil propriu narativ a textului baladic despre soarta unei fete bătrâne. Pe fundalul acestei atmosfere, un element inedit îl constituie partidele solistice ale altistei şi tenorului, care formează un duet în cadrul căruia se completează unul pe altul. Astfel, altista interpretează o frază, iar tenorul, printr-o mişcare inversată, o repetă. În acest mod compozitorul subliniază etapele întâmplării povestite.

În procesul analizei lucrării atrage atenţia încă un procedeu artistic: în timp ce o voce reia fraza melodică (fie altista sau tenorul) cealaltă rămâne pe ultimul sunet, ceea ce dă senzaţia de întindere a tempoului — caracteristică şi altui gen folcloric muzical — *doina.* Însă intriga o constituie faptul că o asemenea interpretareeste proprie atât *baladei*, *doinei* cât şi *bocetului*. Deci, autorul îmbină cu o mare măiestrie „bocirea" sau deplângerea sorţii cu povestirea acesteia şi, inclusiv, descântarea. Se poate afirma că, după concentrarea elementelor folclorice, al doilea descântec constituie culmea ciclului.

În al patrulea descântec se evidenţiază tangenţe cu *colinda* în sensul de operare cu alegorii şi imagini — fiinţe fantastice ori reale într-un context fantastic, mitologic, alegoric, plin de farmec şi magie.

În această ordine de idei, „fenomenul transferului elementelor folclorice în calitate de semne muzicale în contextul creaţiei profesioniste este foarte important şi pentru sistemul culturii etnice în general, fiindcă el manifestă procesele sinergetice ale autoorganizării în cultura locală: se unesc două ramuri — cea a folclorului şi cea a creaţiei academice" [6, p. 7].

Este cunoscut faptul că metodele primare de transpunere a folclorului în muzica academică — citarea, imitarea, stilizarea — au fost proprii şcolii componistice basarabene până în perioada anilor '40–'50. „De-a lungul deceniilor, în procesul de evoluţie istorică a muzicii naţionale, atitudinea compozitorilor faţă de folclor şi faţă de relaţiile lui cu tradiţiile şi curentele muzicii profesioniste europene se modifică destul de evident" [6, p. 85]. De asemenea muzicologul Vladimir Axionov subliniază că la etapa anilor '70–'80 în creaţia componistică naţională se consolidează un tip mult mai evoluat de adresare la materialul folcloric: „găsim creaţii ale căror autori n-au accentuat în mod special geneza folclorică a tematismului muzical. Folosind unele turaţii, celule şi procedee provenite din muzica populară, ei le-au dezvoltat în cadrul unor structuri sonore complexe, a căror esenţă este departe de contextul etnic" [6, p. 82]. Această metodă de lucru cu folclorul este proprie şi compozitorului Igor Iachimciuc, care a ştiut să incorporeze în ţesutul muzical „turaţii, celule şi procedee provenite din muzica populară" [6, p. 82]. Pe de altă parte în lucrarea de faţă — prin tratarea inedită a unui fenomen folcloric de tradiţie orală, prin concentrarea elementelor simbolice, mistice, incorporarea substratului cultural ocult, păgân în formele şi limbajul muzical academic — se observă şi o altă tendinţă, menţionată

de cunoscutul cercetător: „în creația curentă a compozitorilor chişinăuieni devine mai evidentă atracția spre exprimarea concepțiilor multidimensionale, în cadrul cărora exponentelor folclorice le aparțin anumite funcții specifice. Ne referim la o astfel de interpretare a operei muzicale, pe care o putem aprecia printr-un complex de opoziții binare, ce reflectă simultaneitatea tendințelor opuse. Acestor concepții le este caracteristică, în diferită măsură, o suprapunere a vectorilor contrari ai „gravitației mintale" — urmare a extinderii diapazonului gândirii artistice, care cuprinde fenomene locale şi universale, ancestrale şi curente, arhetipale şi moderne" [6, p. 84].

Constatăm că în lucrarea lui Igor Iachimciuc mijloacele componistice şi de expresie muzicală sunt subordonate desfăşurării conținutului literar — urmează acțiunea descântecului, astfel în această creație prioritar devine cuvântul. Compozitorul încearcă prin toate mijloacele să găsească şi să redea cele mai subtile şi diverse conținuturi ale textului folcloric păgân, iar muzica este un mijloc de exprimare a acestuia, ceea ce nu diminuează originalitatea şi caracterul inedit, captivant al desfăşurării muzicale.

Prin urmare, remarcăm calitatea sintetică a stilului componistic propriu autorului în care se îmbină cu succes elementele şi principiile tradiționale, afirmate în timp cu cele novatoare prezente prin transformarea din interior a formelor şi mijloacelor de expresie obişnuite.

Finisăm cu ideea că *Descântece* de Igor Iachimciuc se încadrează în rândul creațiilor componistice contemporane de o complexitate inedită şi este o pregnantă lucrare concertantă şi nu una destinată cultului folcloric respectiv, autorul doar folosind şi prelucrând unele elemente şi formule folclorice. Mizăm pe actualitatea şi caracterul aplicativ al acestui studiu, exprimându-ne convingerea că se va înscrie într-o serie de cercetări academice care vor contribui la mai buna cunoaştere şi promovare a patrimoniului muzical al republicii atât în țară cât şi peste hotarele ei.

Referințe bibliografice

1. BENOIST, L. *Semne, simboluri şi mituri*. Bucureşti: Humanitas, 1995.
2. VOICULESCU, D. Capacități expresive ale noilor tehnici polifonice în sec. XX. **In**: *Tradiții şi inovații în muzica sec. XX*. Chişinău, 1997, p. 23–27.
3. VOICULESCU, D. O raritate tehnică muzicală şi câteva replici ale ei în timp. **In**: *Lucrări de muzicologie*. Cluj-Napoca, 1979, vol. 12–13, p. 243–256.
4. OPREA,G. *Folclor muzical românesc*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1983.
5. BLAGA, L. Spațiul mioritic. **In**: *Dor şi eternitate*. Bucureşti, 1999.
6. AXIONOV, V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova: (istoria în optica contemporaneității). **In**: *Cercetări de muzicologie*. Chişinău, 1998, p. 73–87.
7. PARASCHIV, C. *Descântece* de Igor Iachimciuc – particularități componistice şi de gen. **In**: ACADEMIA de MUZICĂ, TEATRU şi ARTE PLASTICE. *Anuar ştiințific: Muzică, Teatru şi Arte Plastic,* 2011. Chişinău, 2011, p. 161–167.

О ХОРОВЫХ ОБРАБОТКАХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МИНИАТЮР М. БЫРКИ И Д. ХРИСТОВА

DESPRE PRELUCRĂRILE CORALE ALE MELODILOR POPULARE:
ANALIZA COMPARATIVĂ A MINIATURELOR DE M. BÂRCĂ ŞI D. HRISTOV

ABOUT CHORAL ARRANGEMENTS OF FOLK SONGS:
COMPARATIVE ANALYSIS OF MINIATURES BY M. BÂRCĂ AND D. HRISTOV

ВАЛЕНТИНА НЕВЗОРОВА,
старший преподаватель,
Тараклийский государственный университет им. Г. Цамблака

В статье рассматриваются музыкальные сочинения композиторов-современников — Михаила Бырки и Добри Христова, — представителей различных музыкальных культур. Сравнивая три образца хоровых обработок фольклорных мелодий, принадлежащих бессарабскому и болгарскому композиторам, автор выявляет их общие и индивидуальные черты. Эти несложные гармонизации обнаруживают стремление их авторов сохранить национальную специфику в том, что касается лада, метроритма, фактуры, синтаксиса, формообразования, и в то же время демонстрируют оригинальные подходы к трактовке фольклорных моделей.

Ключевые слова: *бессарабский композитор, болгарский композитор, хоровая музыка, болгарская музыка, болгарский музыкальный фольклор, молдавский музыкальный фольклор, национальная музыка, хоровая обработка, народная песня.*

În acest articol sunt examinate operele muzicale ale compozitorilor-contemporani — Mihail Bârcă şi Dobri Hristov, reprezentanţi ai diferitelor culturi muzicale. Comparând cele trei prelucrări corale ale melodiilor folclorice care aparţin compozitorilor basarabean şi bulgar, autoarea dezvăluie caracteristicile comune şi individuale ale mostrelor muzicale analizate. Aceste simple armonizări atestă intenţia autorilor de a menţine specificul naţional în ceea ce priveşte modul, sistemul metroritmic, textura, sintaxa, forma, şi în acelaşi timp, de a demonstra nişte abordări originale de tratare a modelelor folclorice.

Cuvinte-cheie: *compozitorul bulgar, compozitorul basarabean, muzica corală, muzica bulgară, folclorul muzical bulgăresc, folclorul muzical moldovenesc, muzica naţională, prelucrare corală, cântec popular.*

In the article the musical compositions by composers-contemporaries, representatives of different musical cultures — Mihail Bârcă and Dobri Hristov are considered. Comparing the three samples of choral treatments of folk melodies belonging to the Bassarabian and Bulgarian composers, the author reveals their common and individual features. These simple harmonizations evince the intention of their authors to maintain national identity in terms of mode, meter and rhythm, texture, syntax, form, and at the same time, demonstrate original approaches to the treatment of folk models.

Keywords: *Bassarabian composer, Bulgarian composer, choral music, Bulgarian music, Bulgarian musical folklore, Moldovan musical folklore, national music, choral arrangements, folk song.*

Сопоставление различных музыкальных явлений, близких по своей природе, по времени их сосуществования, но различных в других отношениях, оказывается плодотворным как в научном, так и практическом аспектах. Сравнительный метод позволяет установить общие и специфические черты разнообразных культурных ценностей, выявить между ними различные параллели, обобщить творческий опыт и анализировать различные стороны музыкального ремесла, оценить преимущества и недостатки той или иной традиции, практики и т.п.

Первые поколения композиторов Болгарии и Бессарабии уделяли большое значение произведениям для хора *a cappella.* В этом массиве хоровой музыки *обработки*

народных песен — традиционно важная составная часть композиторского и хормейстерского ремесла. Объектами наблюдения в данной статье избраны хоровые миниатюры двух композиторов-современников, представителей разных, но соседствующих между собой музыкальных культур — уроженца Варны, работавшего в Софии Добри Христова (1875–1941) и уроженца с. Милешты уезда Лэпушна в Бессарабии, который большую часть жизни (до второй мировой войны) проработал в Кишиневе, Михаила Быркэ (1888–1975). Оба композитора вошли в историю национальной музыки как композиторы-фольклористы, хоровые дирижеры, музыкально-общественные деятели, преподаватели. Каждый их них в той или иной степени закладывал основы профессиональной музыки и фольклористики в своих странах, каждый из композиторов в своем творчестве опирался и развивал хорошо известные и близкие ему пласты национальной музыки. Национальное своеобразие, которым отличаются хоровые миниатюры Бырки и Христова, определяется, прежде всего, культурными традициями Болгарии и Бессарабии в целом, а также художественными задачами конкретного исторического периода — становлением профессионализма в музыкальном искусстве, демократизацией процесса музыкального обучения и воспитания, развитием хорового искусства.

Народная мелодия *Bate vântul vălurele* в двухголосной гармонизации композитора-фольклориста Михаила Бырки была напечатана под № 10 в кишиневском издании *Бессарабские песни, гармонизованные для 2 и 3 однородных голосов* [1, с. 18–19]. Этот сборник хоровых миниатюр, увидевший свет в 1939 г., был составлен из песен, собранных местными музыкантами М. Быркой и В. Поповичем в конце 30-х годов в селах уездов Тигина (Бендеры), Сорока и Лэпушна. В кратких комментариях к сборнику о песне *Bate vântul vălurele* сообщается, что она была записана М. Быркой в селе Милешть Лэпушнянского уезда, в числе других пяти песен, собранных в этом селе[1].

Мелодия анализируемой песни — в ритме хоры, в характерном для новостильной разновидности этих танцев трехдольном размере[2] (в данном случае — сложного 6/8), с ритмическим рисунком, отличающимся паузой на второй доле каждой ритмической группы: 6/8 = . Текст песни складывается из четырех двустиховых строф с рефреном, причем каждый из стихов — в виде четырехстопного хорея (восьмисложник) — повторяется дважды. Благодаря рефрену «tra-la-la» двустишие превращается в четверостишие. Стихи рифмуются с помощью смежной (парной) рифмы: *аабб*.

1. Bate vântul vălurele, tra-la-la-la-la-la-la, (bis)
Pe deasupra casei mele, tra-la-la-la-la-la-la-la-la (bis).
2. Şi-mi aduce dor şi jele, tra-la-la-la-la-la-la, (bis)
Dela trei surori de-a mele, tra-la-la-la-la-la-la-la-la (bis).
3. Cine-a spune sora-mi vine, tra-la-la-la-la-la-la, (bis)
Are un colac de la mine, tra-la-la-la-la-la-la-la-la (bis).
4. Colac mândru şi rotat, tra-la-la-la-la-la-la, (bis)
Numai-n lacrimi frământat, tra-la-la-la-la-la-la-la-la (bis).

[1] Нотированная песня *Bate vântul vălurele,* напечатанная в кишиневском сборнике *Бессарабские песни,* является кратким вариантом текста, цитируемого в статье Алекса Смокинэ [2, p. 2] со ссылкой на издание его отца: [3, p. 17]. В таком поэтическом варианте песня теряет свой патриотический характер и может трактоваться как образец семейно-бытовой лирики.
[2] Как известно, старинные румынские хоры двудольны.

Музыка песни представляет собой одну из древнейших музыкальных форм — куплетную[3], типа запев-припев *AB*, где каждый куплет содержит внутренний повтор *AA BB*, не выписанный в тексте, но нотированный из-за разницы в каденциях. Казалось бы, благодаря текстовому рефрену, внутреннее строение каждой из двух музыкально-текстовых строк должно быть усложнено повторением рефрена «tra-la-la-la-la-la-la». Однако, единый рефрен в песне отсутствует, и каждая строфа выглядит как пара периодичностей 4 + 4 тт. Конец куплета отмечен добавлением лишнего, пятого такта. В ладовом отношении наблюдается обособление строк в куплете путем использования параллельно-переменного лада *A–fis*: мажорный запев сменяется минорным припевом. Общая схема куплета *Bate vântul vălurele:*

Текст	*a*	*b*/r	*a*	*b*/r	*c*	*b*/r	*c*	*b*/r	
Музыка	*A*		A_1		*B*		B_1		
Такты	2	2	2	2	2	2	2	2	1

Двухголосная гармонизация мелодии выполнена с опорой на полифонический принцип контрастной полифонии в первой строке, где ощущается ритмический контраст между голосами (сочетание восьмых и шестнадцатых длительностей), а также контраст голосоведения (повторяющиеся звуки на фоне кратких восходящих и нисходящих пассажей). В стремлении следовать этому принципу композитор допустил последование параллельных квинт. Во второй строке наблюдается гомофонно-гармоническая фактура гоморитмического типа, с преобладанием силлабического распева текста (слог-нота), более явственно ощущается ритм хоры. В то же время во втором, гармоническом голосе использован хроматический ход VII# – VII натуральная, украшающий строго диатоническую гармонизацию.

В четырехголосной гармонизации этой народной песни для смешанного хора, включенной в издание *Хоровые произведения композиторов Молдовы* [4, с. 19–22], фактура и гармоническое решение мелодии значительно усложнены. Более того, изменения, внесенные композитором, оказались настолько глубокими, что коснулись структуры куплета и формы в целом. Композитор воспроизводит свою двухголосную гармонизацию лишь во втором четырехтакте, да и то с гармоническими изменениями в виде хроматизации исходной секвенции. Поэтому мы полагаем, что имеются все основания считать данных хор не гармонизацией, а более свободной обработкой народной мелодии.

Фактурное развитие в хоровой песне *Bate vântul vălurele* проходит стадии от начального одноголосного изложения мелодии у сопрано в первом четырехтакте, через двухголосную гармонизацию верхних голосов, рассмотренную выше — во втором, четырехголосие с педалью басов на основном тоне ладовой параллели *fis* во второй строке куплета, трехголосие в начале второго куплета, вновь одно-двухголосие, но уже у нижних голосов, до кульминационного шести-семиголосия на ***ff*** в третьем куплете. Фактурное разнообразие достигается не только изменением количества голосов, но и с помощью терцовых дублировок *divisi* в начале третьего куплета у теноров, а затем, в продолжение развития, у обоих верхних голосов хора, дублированных в октаву. Мелодия в этот момент (*Are un colac de la mine*) отходит от фольклорного первоисточника, достигая вершин высотного, динамического и фактурного развития — генеральной кульминации всей песни.

[3] В румынской музыкальной фольклористике подобная форма определяется как строфическая.

Свобода трактовки народной мелодии проявляется в растягивании некоторых каденций, увеличивающих количество тактов, так первая строка первого куплета имеет структуру 5+4, вторая — наоборот, 4+5. Эта вторая строка отмеченной структуры становится в полном смысле музыкальным рефреном-припевом в рамках целой формы, благодаря сохранению ее формы, фактуры и гармонии во всех куплетах, кроме третьего.

Третий куплет, исключительный во всех отношениях, оказывается единственным, где происходит мелодическое варьирование, которое наряду с упомянутыми выше высотно-динамическими и темброво-фактурными качествами придает всему куплету кульминационный характер. Более того, в третьем куплете разрушается его стройная форма, так как из мелодии вычленяется попевка с пунктирным ритмом, которая начинает секвенцироваться: на основе этого краткого трехзвучного мотива построена каноническая симметричная секвенция из пяти звеньев с полифоническим показателем децимы. Эти 6 тактов по методам работы с темой приближаются к разработке сонатной формы. Стройная поэтическая форма восьмисложника не позволила бы добиться такого активного развития, поэтому композитор четырежды повторяет первую строку третьего куплета «Cine-a spune sora-mi vine», отбросив рефрен, и текстовой, и музыкальный. Когда возвращается мелодия куплета, она перерабатывается в фактурном отношении с помощью уже упоминавшегося приема *divisi*, а второй его четырехтакт с двойным *divisi* начинается вновь с секвенции трехзвучного мотива, на этот раз в нисходящем движении.

После таких глубоких изменений простое повторение к началу куплета было бы нелогичным с точки зрения драматургии, поэтому композитор возвращает вторую строку куплета — минорный рефрен, не прозвучавший в предыдущем куплете (от него остается лишь каденция). Однако он проводится на двойной квинтовой педали, звучащей на основном тоне параллельного минора. Заметим, что появляется она в окончании предыдущего куплета, на последний слог текстового рефрена «–ла».

Тем самым простая куплетная форма значительно переосмыслена: можно говорить не только о драматургической перепланировке формы, повлиявшей на ее структуру, но и о модуляции формы из простейшей куплетной в сложную. Композиция песни *Bate vântul vălurele* в обработке М. Бырки распадается на два приблизительно равных раздела (35+26 тт.), разделяемых благодаря одноголосному началу третьего куплета. При этом первый из них отличается простой и стройной формой в виде двух куплетов (18+17 тт.) Второй складывается из значительно переработанного третьего куплета (16=6+4+6), а также сокращенного четвертого куплета, в котором весь текст укладывается в 10 тт. в результате пропуска мелодии первой строки. Форма целого тяготеет к двухчастности, где первая часть с выписанным повторением, вследствие фактурных изменений, сменяется второй, состоящей также из двух разделов: развивающего и репризного, с сокращенной репризой.

Болгарские народные песни-танцы послужили отправным импульсом для мелодического развития во многих хоровых миниатюрах Добри Христова. В песне для мужского хора *Вила се й гора (Гнулся лес)*, — одной из ранних хоровых песен Д. Христова, наряду со знаменитыми *Дафино, вино цървено (Дафино, красное вино)*, *Кинисало моме (Пойдем, девушка)*, *Ганината майка (Ганина мать)*, датируемых 1908 годом, композитор использовал оригинальную народную мелодию, существенно не варьируя ее. Эта хоровая миниатюра представляет собой несложную, но искусно выполненную гармонизацию фольклорного источника. Известно, что свои хоровые гармонизации и обработки

композитор делал, обычно сохраняя так называемую «малую песенную форму» (куплетную). В данном случае форма хорового произведения на основе народного материала более сложная, вариационного типа. Четырехголосная хоровая фактура хоровых песен Д. Христова — преимущественно гармонического строения, но могут использоваться и такие приемы как пустые квинты (бурдонирование) двух нижних голосов, исон или унисонное слияние в паре верхних голосов, диафония, а также сочетание этих приемов.

Мелодия песни *Вила се й гора*[4] поручена тенору соло, а сопровождение ограничивается четырехголосным хоралом однородного мужского хора, который с закрытым ртом исполняет звук «м…». Чтобы лучше оттенить экспрессивную сольную мелодию, хор поддерживает лишь окончания фраз. «Широкая эпическая народная мелодия — одна из самых выразительных во всем болгарском гайдуцком эпосе, — звучит внушительно...» — отмечал В. Крыстев [6, с. 68]. Обращают на себя внимание также древние образы леса, дерева, растений, — образы живой природы, которые в болгарском песенном фольклоре нередко символически выражают человеческие чувства и настроения.

При кажущейся простоте, экономности выразительных средств их выбор композитором заслуживает отдельного обсуждения. Мелодия, типичный образец сольных песен, хотя и записана в трехдольном метре, явно относится к категории *безмензурных*, т.е. лишенных единицы пульсации, образцов. А, следовательно, и тактовые черты здесь достаточно условны. Ритмическое богатство и разнообразие группировок длительностей, разрушающее равномерную пульсацию, сближает эту мелодию с образцами так называемого интонационного или мелодического ритма [7], на котором основаны такие жанры как русские былины и протяжные народные песни. При всей своей строгой трехдольной метризации, метроритмическая организация в сольной партии тенора представляет собой скорее свободный или несимметричный ритм, с условным равенством или соразмерностью ритмических единиц, т.е. тяготеет к аметричности.

Излюбленная болгарская мелодия решена Д. Христовым в духе народной баллады. В тексте этой гайдуцкой песни, которая неоднократно печаталась в антологиях болгарского фольклора [8, № 106; 9, № 94], при вариантности строфической формы (два или три стиха с рефреном), можно обнаружить наличие десятисложника (5+5) с рефреном «майно ле»:

Вила се гора, майно-ле, раззеленила,
сал едно дърво, майно-ле, не се развило,
не се развило, майно-ле, раззеленило.
Под дърво лежи, майноле, дос добър юнак,
дос добър юнак, майно-ле, със девет рани,
със девет рани, майно-ле, се куршумени,
десета рана, майно-ле, с нож прободена.
Вила й гора (майно ле), вила, развила,
вила, развила (майно ле), вила, раззеленила.
Сал едно дърво (майно ле), не се развило,
не се развило (майно ле), раззеленило.

[4] См. издание: [5, с. 33].

Композитор использовал следующий поэтический вариант этой популярной песни:

1. *Вила се й гора, майно ле, и раззеленила,*
сал едно дърво, майно ле, не се развило.
2. *Под дърво лежи, майно ле, дос добър юнак,*
дос добър юнак, майно ле, със девет рани…

Однако автор полностью снимает ощущение пульсации, акцентности, продлевает окончания фраз, которые к тому же, приходятся на слабые доли, исполняются на фермате. Строение фраз также отличается переменной протяженностью: 4 + 3 + 3+ 4 тактов. Форма песни — куплетная, складывается из двух предложений неповторного строения. Каждое из них соответствует одному стиху (см. выше).

Особый колорит песне придает ладовая переменность. Первое построение звучит в ионийском ладу «До», отличается устойчивостью, так как начинается с третьей ступени лада, а завершается первой ступенью. Композитор сопроводил все построение полным гармоническим оборотом T S $K6_4$ D_7 T на тоническом басу: T $S6_4$ $II4_3$ (гарм.) $T3_5$ D_7 (без терции) $T3_5$ в тональности До-мажор, с гармонической VI ступенью. Во второй фразе мелодии происходит ладовая модуляция в лад «соль» с ув. 2 между II низкой - III высокой, который типичен для балканского региона, для музыки византийской традиции. В гармоническом отношении композитор решил этот переход как сопоставление одноименных До-мажора – до-минора, с окончанием предложения на доминанте. Обе фразы первого построения оказались связанными гармонической субдоминантой.

Второе построение также начинается с терции, но лада «соль», вся первая фраза с окончанием на ув.2 воспринимается как варьирование модуляционной предыдущей фразы, звучит гармонически напряженно, так как завершается неустойчивой ступенью. Напряжение разрешается только с окончанием второй фразы, которая, обыгрывая тетрахорд с ув.2, в конце концов, приходит к основе лада «соль». Композитор же, задерживаясь в конце первой фразы на гармонии уменьшенного вводного септаккорда (ум. VII_7) к до минору, переосмысливает окончание мелодии в ладу «соль». Первая ступень лада оказывается составной частью $K6_4$ до-минора, и между звуками g^1 и g^2 — вершиной-горизонтом — развернут полный кадансовый оборот.

Хоровая фактура деликатно поддерживает сольную мелодию, не дублируя ее, совпадая с ней буквально в единичных случаях. Так как верхние звуки хоральной четырехголосной фактуры не сливаются в сольной мелодии, как это часто бывает в хоралах, то хоровая и сольная партии относительно самостоятельны. Обращает на себя внимание такой колористический прием как пение с закрытым ртом. Он нередко используется при хоровом аккомпанировании солисту. Как известно, этот прием, придающий хоровому звучанию особую мягкую, “бархатную” окраску, появился в начале XX века, в хоровых произведениях Гречанинова, Кастальского, Чеснокова и др. Д. Христов прописал в хоровой партитуре исполнение на сонорную согласную «м», которая дает звук различного качества, в зависимости от способа исполнения: пение сомкнутыми губами и разомкнутыми зубами, также сомкнутыми зубами [10]. Считается, что пение с закрытым ртом позволяет добиться плавного легато, практически без толчков. Поэтому гармонические смены в хоровой партии происходят очень естественно, тем более, что легато обеспечивается и плавным поступенным движением голосов при отсутствии текста.

Динамический нюанс ***pp***, выписанный композитором, упомянутая манера звукоизвлечения, тембровая статичность хора – специальные средства, которые призваны обеспечить мелодии определенное звуковое окружение. Вместе с охарактеризованными особенностями мелодии складывается впечатление свободного, выразительного высказывания, не скованного ни ритмическими, ни тембро-фактурными, ни музыкально-артикуляционными либо гармоническими средствами. Таким образом, композитор продумал не только гармоническое сопровождение мелодии, но и весь комплекс выразительных средств, создающий цельный музыкальный образ этого небольшого хора.

В рассмотренной хоровой гармонизации *Вила се й гора* — одном из ранних образцов в творчестве Д. Христова — прослеживаются основные черты, которые будут свойственны для хоровых произведений композитора:

- тонкое чувствование фольклорного первоисточника, стремление сохранить национальную специфику лада, метроритма, фактуры, синтаксиса, формообразования,
- детальная проработка фактуры, артикуляции, динамики,
- фактурно-гармоническая вариантность как главный прием развития в одних работах, которая может сменяться вариантностью как средством мелодического развития — в других,
- преобладание песенно-танцевальных жанров в традиционных болгарских размерах,
- стремление к жанрово-характерной образности в каждой миниатюре, трактованной как музыкально-жанровая сценка, при общей простоте выразительных средств.

Таким образом, обращение к традиционным фольклорным моделям — с одной стороны, изобретательность в области фактуры — с другой, сохранение ладовой и ритмической специфики — с третьей объединяют гармонизации народных мелодий бессарабца М. Бырки и болгарина Д. Христова, став воплощением аутентичности музыкального фольклора. Композиторы явно мыслили категориями национального, в числе которых — специфический ритм, модальность, фактура и т.п., которые обеспечили оригинальность их хоровым миниатюрам.

Библиографические ссылки

1. BÂRCĂ, M; POPOVICI, V. *Cântece basarabene armonizate pe 2 şi 3 voci egale.* Chişinău: Atelierele grafice Emil Grabovschi, 1939.
2. SMOCHINĂ, A.N. Moldova de dincolo de Nistru. **In**: *Dacia* (Bucureşti). 1941, Nr. 5, 15 iul.
3. SMOCHINĂ, N.P. Din literatura populară a românilor de peste Nistru. **In**: *Anuarul Arhivei de Folklor*. Bucureşti, 1939, vol. 5.
4. *Creaţii corale ale compozitorilor din Moldova***.** Alcăt.: T. Zgureanu, M. Belâh. Chişinău : Cartea Moldovei, 2007. ISBN 978-9975-60-135-1.
5. ХРИСТОВ, Д. *Избрани хорови песни*. Свитък 1. Ред. А. Жабленски. София: Наука и Изкуство, 1964.
6. КРЪСТЕВ, В. *Добри Христов (Живот и творчество)***.** София: Наука и Изкуство, 1975.
7. ХАРЛАП, М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. **В**: *Ранние формы искусства*. Москва, 1972, с. 221-274.
8. *Заплакала е гората (Народни хайдушки песни).* Събрал и съставил Димитър Осинин. София, 1939.
9. *Заплакала е гората* (№ 94) *(Хайдушки песни).* Събрал и съставил Димитър Осинин. София, 1947.
10. РОМАНОВСКИЙ, Н. В. Пение с закрытым ртом. **В**: РОМАНОВСКИЙ, Н. В. *Хоровой словарь*. Москва: Музыка, 2005, с. 125.

X. Portrete de creaţie

О НЕКОТОРЫХ ПАРАДОКСАХ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА ИГОРЯ ЯКИМЧУКА

DESPRE UNELE PARADOXURI ÎN CREAŢIA COMPONISTICĂ A LUI IGOR IACHIMCIUC

SOME PARADOXES OF IGOR IACHIMCIUC'S COMPOSITION CREATION

ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО,
конференциар (доцент), доктор (кандидат) искусствознания,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье В. Ткаченко рассматриваются некоторые особенности композиторского творчества И. Якимчука, связанные с универсальностью и синтетичностью музыкального языка его сочинений. Автор отмечает особенность функционирования опусов композитора в разных онтологических сферах, приводит некоторые примеры взаимодействия джазовой, фольклорной стилистики с идиомами академического плана в таких сочинениях, как "Ce n-aş da", "Blues", "Descântece", альбом "Dialoguri".

Ключевые слова: *музыка профессиональной европейской традиции, фольклор, третий пласт, джаз.*

În articolul semnat de V. Tcacenco sunt abordate unele aspecte ale creaţiei componistice a lui Igor Iachimciuc legate de universalismul şi caracterul sintetic al limbajului muzical din creaţiile sale. Autoarea menţionează particularităţile funcţionării opusurilor compozitorului în diferite straturi ontologice, oferind şi nişte exemple de interacţiune între muzică academică europeană, folclor şi "stratul al treilea" în astfel de creaţii, cum ar fi "Ce n-aş da", "Blues", "Descântece", precum şi în albumul "Dialoguri".

Cuvintele-cheie: *muzica de orientare academică europeană, folclor, al treilea strat, jazz.*

In the article written by V. Tcacenco are analyzed some aspects of Igor Iachimciuc's composition creation, connected with the universal and synthetic character of the musical language of his opuses. The author is mentioning some features of the ontological status of Iachimciuc' works, offering some examples of interaction of European music of academic orientation, folklore and "the third layer" in such works as "Ce n-aş da", "Blues", "Descântece", and CD "Dialoguri".

Keywords: *European music of academic orientation, folklore, "third layer", jazz.*

Творчество Игоря Якимчука представляет особое явление в современной картине композиторского творчества в Республике Молдова[1] начала XXI века. И. Якимчук — один из немногих отечественных композиторов, в сочинениях которого основные пласты музыкальной культуры, а именно: национальный фольклор, музыка профессиональной европейской традиции, и, наконец, массовая музыкальная культура, — находят свое естественное воплощение и взаимодействие. В центре композиторского виденья И. Якимчука — идея единства музыкальной ноосферы, попытка обнаружения внутренних

[1] В настоящее время композитор проживает в США, где он завершил свое композиторское образование в докторате Университета штата Юта, обучаясь у таких преподавателей, как М. Розенцвайг, М. Чуаки, С. Роен, там же он и преподает. Все же по своим корням И. Якимчук остается национальным композитором и музыкантом. Подтверждение сказанному — последний проект в сфере третьего пласта, записанный совместно с отечественным исполнителем Эдгаром Штефанец, о котором речь еще впереди.

связей в таких, казалось бы, полярных явлениях, как национальный фольклор и джазовая традиция, современные композиторские техники и поп-музыка.

Если мы обратимся к списку сочинений композитора, приведенному в статье К. Параскив *Igor Iachimciuc — portret de creaţie* [1, p. 90–92], то обнаружим, что его творчество распадается на две крупные группы. К первой группе относятся сочинения, основанные на органичном сплаве упомянутых выше пластов на базе музыки профессиональной европейской традиции, т.е. сочинения, которые формально принадлежат сфере академического творчества. К ним относятся сочинения самых разных жанров: это вокально-симфонический опус *Mistreţul cu colţi de argint* для тенора, чтеца, хора и оркестра, оркестровые: *Scherzo* для симфонического оркестра, *Wind Mill, Aroma of Wheat, Toward the Down* для камерного оркестра, *Adagio in Romantic Style* для струнного оркестра, камерные сочинения: *Cvartet in C, Восемь пьес в фолк-джазовом стиле* для флейты, скрипки и гитары, *Malanca* для квинтета духовых, *Соната* для кларнета и фортепиано, вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано *Poemele luminii, 12 джазовых обработок народных мелодий* для цимбал, гитары и контрабаса, и многие другие.

Вторую группу составили опусы, принадлежащие массовой музыкальной культуре или так называемому третьему пласту. Сюда вошли, прежде всего, вокально-хоровые сочинения, ставшие основой репертуара ансамбля *Univox Vocal Band*, с которым композитор сотрудничает более 10 лет, и, в большой степени, возникшие под непосредственным влиянием исполнительских возможностей и стилевой специфики этого коллектива. К ним относятся Фантазии для смешанного вокального ансамбля *Blues*, *Ciocârlia,* обработка для вокального ансамбля *Păsărica, mută-ţi cuibul.* Важно упомянуть также пятичастный цикл И. Якимчука *Descântece* для вокального джазового ансамбля на народные тексты, произведение, которое на протяжении многих лет с успехом исполнялось вокальным ансамблем *Univox Vocal Band.*

Альбом *Ce n-aş da*, о котором автор данной статьи уже писала в коллективном издании Академии наук Молдовы [2, p. 894–899], по своему бытованию функционирующий как образец поп-музыки, т.е. исключительно как образец музыки устной традиции, тем не менее, представляет собой зрелую и вполне классическую композиторскую работу. И. Якимчук создал партитуры каждой песни, все музыканты, участвовавшие в процессе записи, исполняли партии в строгом соответствии с авторским замыслом. Тот факт, что этот опус остался за пределами внимания в упоминаемой ранее статье, демонстрирует нам живучесть стереотипа, традиционно исключающего музыку третьего пласта из орбиты композиторского творчества, что не совсем верно.

Помимо альбома *Ce n-aş da*, к этой же ветви творчества И. Якимчука можно отнести опыты в сфере импровизационной музыки в составе этно-джазовой группы *Miraj*, и последний проект композитора — альбом *Dialoguri*, записанный в соавторстве с Э. Штефанец, аккордеон. Этот альбом с комментариями на английском и румынском языках будет распространяться в США и Румынии. В альбоме — 12 композиций, стилевой диапазон которых варьируется от мелодико-ритмических паттернов в стиле танго Пьяццолы, постепенно «мутирующих» лэутарское музицирование в пьесе *Fire misterioasă/Misterious Lady*, через соединение джазовой и фольклорной импровизации с элементами европейской салонной музыки в пьесе *Staţia Circul/Circus Station*, к

«диссоциации» вальсового ритма путем проникновения мелодико-ритмические моделей «девичьей» хоры в пьесе *Valsul fetelor/Girls's Waltz*.

Даже беглый взгляд на список сочинений И. Якимчука, приведенный К. Параскив, обнаруживает некоторые странности. Так, первым парадоксом творчества композитора является тот факт, что в первую группу сочинений (музыка профессиональной европейской традиции, академическое жанры) проникают опусы, названия и эстетико-стилевая атрибуция которых указывают скорее на их принадлежность к сфере третьего пласта, а не академической музыки (например, *Восемь пьес в фолк-джазовом стиле* для флейты, скрипки и гитары).

Другим парадоксом является органичное бытование некоторых его опусов сразу в двух ипостасях. Примером такого рода стало исполнение одного их сочинений композитора — вокальной сюиты *Descântece* — Национальным камерным хором Республики Молдова. Напомним, что ранее этот опус принадлежал целиком джазовой сцене и на протяжении ряда лет с успехом исполнялся *Univox Vocal Band* на джазовых концертах и фестивалях. Такой естественный перенос сочинения с эстрадной сцены на филармоническую не может быть объяснен лишь тем, что Илона Степан руководит обоими коллективами, или тем, что в составе хора работают некоторые из участников группы. Причины гораздо глубже: они кроются в универсальности музыкального языка, в таком соединении элементов разных «музык», в результате которого возникает художественный результат, с одной стороны, удаленный от стандартизированности, упрощенности и механистичности массовой музыки, а с другой, доступный открытому и любопытному массовому слушателю, не имеющему опыта восприятия современных композиций.

Третий парадокс состоит в отношении композитора к фольклору. Важно подчеркнуть, что сочинениях И. Якимчука как академического плана, так и в образцах музыки третьего пласта проявляется фольклорное мышление, объясняемое не только образовательным и ментальным бэкграундом И. Якимчука, выпускника кафедры народных инструментов АМТИИ и прекрасного исполнителя на цимбалах, но и тем фактом, что его музыкальное становление проходило в фольклорной среде, ставшей естественным, родным языком для его последующей композиторской деятельности.

В то же время, поворот в судьбе композитора, смена географических (и культурных) координат нашли отражение в названиях и концептах сочинений И. Якимчука «американского периода»: принципиальная открытость к любым влияниям, попытка постижения паттернов музыкального мышления других культур и интеграция последних в уже сложившуюся индивидуальную звуковую картину мира отразились в таких опусах последнего времени, как *Чилийские образы* для струнного квартета, *Обработка трех американских песен* для двух фортепиано, *Călătorie prin Illinois* для MIDI и компьютера, *Beyond the mountains* для электроники.

Еще одна особенность творчества И. Якимчука состоит в его стилевом и видовом универсализме: композитор экспериментирует с акустической музыкой и электроникой, пишет сочинения для сугубо классических составов и менее традиционных тембровых микстов. Так, наряду с классическим струнным квартетом, кларнетовой сонатой и вокальными опусами для меццо-сопрано и фортепиано, в его альбоме *Ce n-aş da* число инструментов доходит до дюжины и включает как традиционно джазовые трубу, ударные,

гитары, так и фольклорные инструменты — аккордеон, кобза, скрипка и даже такой «экзотический» ударный инструмент, как «borcan cu apă» в качестве дополнительной сонорной краски.

Парадоксальность творчества И. Якимчука повлияла на изучение его опусов отечественным музыкознанием. Сочинения композитора анализируются, как правило, несколько односторонне, лишь с позиций академической науки, вследствие чего важные аспекты его опусов остаются неразъясненными и недооцененными. А ведь именно в органичном синтезе элементов разного генезиса, в том числе — в уместном применении джазовых средств, — состоит своеобразие композиторского письма.

В этой связи упомянем, например, полиостинатность ансамблевой фактуры песни *Ciri-rip,* в которой четырехтактовое построение развивается на протяжении всей песни благодаря приемам варьирования, дробления исходной попевки, в то время как ее метроритмические характеристики остаются неизменными.

Еще одним примером синтезирования классического и джазового принципов музицирования стала диалогичность голоса и партии трубы *in B,* с одной стороны, и инструментальной фактуры (4 акустические гитары и бас), с другой. Композитор использует довольно сложные приемы мелодического развития в партии трубы: так, «вырастая» из единственного выдержанного звука, через хроматические нисходящие ходы, получив импульс для развития, мелодия вновь возвращается к начальной интонации. Прием мелодического «прорастания», связанный с появлением нового мотива, приводит к удивительной красоты соло в инструментальной интерлюдии. Следует отметить и поразительное окончание соло трубы: мелодия словно «растворяется» в высоком регистре на длинном звуке g^2.

Еще одним примером, основанным на выявлении внутреннего родства приемов разного генезиса (в данном случае, джаза и барочной музыки) стало обилие нисходящего движения, quasi-пассакальные басовые ходы размеренными четвертными длительностями. В совокупности с тональной замкнутостью разделов, их неизменным окончанием на доминанте, эти средства создают едва ощутимый «аромат» барочных остинатных вариаций, идеально укладывающихся в трагическую поэтическую концепцию песни. Подобный симбиоз не чужд и джазу: достаточно вспомнить такой пример из его истории, как творчество джазового пианиста 1950-х годов Ленни Тристано, имевшего степень магистра композиции, который не только начинал свои концерты исполнением инвенций И.С. Баха, но и предлагал своим студентам импровизировать в баховском стиле. Это направление получило название *baroque jazz* [3, с. 177].

На уровне архитектоники куплетная форма песни *Ciri-rip*, типичная для городского фольклора, превращается в сложную двухчастную форму: два крупных раздела разделены инструментальной интерлюдией. Если первый раздел построен в форме AA_1B (чередование 2 куплетов и припева), а сам куплет, в свою очередь, выстроен по принципу *авв,* то во втором разделе один из куплетов пропущен. Благодаря такому «усечению» второго раздела формы по сравнению с первым, не только происходит изменение масштабных пропорций композиции в целом, избегается автоматизм, свойственный как поп-музыке, так и некоторым образцам фольклора.

В пьесе *Blues* композитор опирается на формообразующие принципы джаза: в основу довольно протяженной композиции положен принцип мелодико-фактурного

варьированная в рамках джазового квадрата (*chorus*) — основной композиционной единицы в джазе. Это произведение вообще представляется своеобразной «энциклопедией» ансамблево-вокальных приемов музицирования.

В первой части вокальной сюиты *Descântece,* озаглавленной *Descântec de dezlegat,* на границе разделов применен прием поочередного вступления голосов (С–А–Т–Б), каждый из которых превращается в педаль (с. 10 партитуры). Подобный прием широко применялся в джазе 1960-70-х годов и оттуда впоследствии проник в поп-музыку, в том числе, в различные обработки в псевдоджазовом стиле для вокальных ансамблей. Цикл отличает опора на линеарную фактуру с обилием октавных дублировок: подобное доминирование горизонтального (а, подчас, и диагонального) мышления является еще одним атрибутом джазовой стилистики.

Трактовка басовой партии в данном цикле опирается на особенности интонационного и метроритмического строения низких басовых инструментов в джазе (как духовых, так и струнных), особенно много аналогий со стилистикой традиционного джаза 1930-х годов.

Контраст разделов формы в нескольких частях цикла осуществляется путем смены основной «единицы изменения» при сохранении темпа (например, вместо восьмых или четвертей появляются половинные, целые ноты). Этот прием напоминает о технике так называемого *double time* или *half time*, являющегося в джазовой музыке эффективным приемом по смене типа «музыкальной активности». Примеры такого рода можно обнаружить в первой (с. 23), второй (с. 36) и четвертой (с. 75) частях цикла. Полиостинатность остается излюбленным приемом метроритмической организации и в этом произведении. Так, на с. 37 симультанно экспонируются мелодические линии, основанные на трех типах ритмических рисунков: целые в партии вторых басов, комбинация из четвертей с точкой и восьмых с эффектом так называемого *off beat* («опережающей синкопы») в партиях первых басов:

а в последнем случае — также синкопы с участием половинных длительностей, смещенных на четверть относительно базового метра. Этот прием также имеет джазовый генезис:

В начале третьей части произведения — *Descântec pentru scrisă,* — композитор использует контраст артикуляционных приемов. В партиях альтов и басов слог *zu* декламируется восьмыми длительностями, в то время как в партиях сопрано и альтов исполняются педали на слоге *faş* с подчеркиванием шипящего характера звучания последней согласной, усиленного приблизительным интонированием данного слога. Подобное решение отсылает слушателя к практике джазового авангарда 1960–1970-х годов, к так называемому *free jazz,* в экспериментах которого акцент смещается с интонации на артикуляцию, тембр, сонорную краску [3, с. 273].

Еще одним приемом джазового происхождения является использование *scat*, техники интонирования в вокальном джазе на основе лишенных смысла слогах,

получившей развитие еще в 1930–40-е годы и ставшей необходимым атрибутом вокального джаза (см. с. 45). Безусловно джазовым влиянием можно объяснить обилие приемов *call-response* в вокально-ансамблевой фактуре цикла: так, в четвертой части *Descântec de făcut păstriţe*, он органично вписывается в более широкий стилевой контекст (речь идет о приемах имитации, включая имитацию в обращении в соотношении партий теноров и вторых альтов).

Таким образом, И. Якимчук находится в перечне тех композиторских имен, чьи сочинения испытали на себе безусловное воздействие эстетики постмодернизма, факт, который также требует отдельного изучения. В эстетическом плане опусы И. Якимчука отличают такие качества, как «историческая симультанность и диалогизм» [4]. В творчестве И. Якимчука на первый план выходит широко понимаемая диалогичность: симультанная — результат взаимодействия академической музыки, фольклора и третьего пласта, либо консекутивная — взаимодействие разновременных феноменов (применительно к той же джазовой музыке, речь идет о традиционном джазе 1930-х годов, о так называемом *West coast jazz* 1950-х годов и о *free jazz* 1960-х).

В заключение подчеркнем, что «историческая симультанность» как один из важнейших параметров музыкального постмодернизма не присутствует в произведениях И. Якимчука в концентрированном виде (путем использования, например, полистилистики), а свойственна скорее его композиторскому мышлению в целом. Доступность и легитимность музыкальных ресурсов разного происхождения, присущая постмодернизму, в сочинениях И. Якимчука преображается новаторским освоением разностилевых, разножанровых и разновидовых элементов. Их претворение и слияние в рамках уникальной композиционной, драматургической, языковой идеи и составляет суть творческой индивидуальности И. Якимчука.

Библиографические ссылки

1. PARASCHIV, C. Igor Iachimciuc – portret de creaţie. **In**: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ŞI ARTE PLASTICE. *Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice,* 2011. Chişinău, 2011, p. 90–92.
2. *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie şi modernitate*. Chişinău: Grafema Libris, 2009.
3. GRIDLY, M. *Jazz styles: History and analyses*. New Jersey: Prentice Hall, 1997.
4. ЛИАНСКАЯ, Е. *Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма*: автореф. дисс. … канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. [цит. 5 дек. 2012]. Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/ otechestvennaya-muzyka-v-rakurse-postmodernizma#ixzz2E8FCfwke

РЕЛИГИОЗНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРЧЕСТВА Д. КИЦЕНКО ГЛАЗАМИ КОМПОЗИТОРА

PROBLEMATICA RELIGIOASĂ A CREAȚIEI LUI D. KITSENKO ÎN VIZIUNEA COMPOZITORULUI

RELIGIOUS PROBLEMATIC IN D. KITSENKO'S CREATION: THE COMPOSER'S VIEW

НАТАЛЬЯ ОЗАРЕНСКАЯ

Статья Н. Озаренской посвящена изучению религиозной проблематики творчества Д. Киценко. Автор цитирует и комментирует высказывания композитора, помогающие прояснить его отношение к таким категориям, как вера, христианство, православие, символы Ветхого и Нового Завета. Эти наблюдения способствуют более глубокому пониманию композиторского мышления и могут стать важным методологическим звеном для анализа произведений Д. Киценко духовной тематики.

Ключевые слова: *вера, христианство, православие, Ветхий и Новый Завет, Ave Maria, Pater Noster, De profundis, Kyrie, Mariengebet, Exodus.*

Articolul semnat de N. Ozarenskaia este consacrat studierii aspectelor religioase în creația lui D. Kitsenko. Autoarea citează şi comentează viziunea compozitorului asupra unor asemenea categorii cum sunt: credința, creştinismul, ortodoxia, simbolurile Vechiului şi Noului Testament. Aceste observații permit o înțelegere mai profundă a gândirii compozitorului şi reprezintă un element important al metodologiei analitice a opusurilor cu tematică spirituală semnate de D. Kitsenko.

Cuvintele-cheie: *credința, creştinism, Ortodoxia, Vechiul şi Noul Testament, Ave Maria, Pater Noster, De profundis, Kyrie, Mariengebet, Exodus.*

The article written by N. Ozarenskaia is devoted to the study of the religious aspects in D. Kitsenko's creation. The author includes detailed comments on the composer's own statements in order to clarify his attitude to such categories as belief, Christianity, Orthodoxy, the Old and New Testament symbols. These observations have a particular value as part of the analysis of D. Kitsenko' opuses that have spiritual themes.

Keywords: *belief, Christianity, Orthodoxy, the Old and New Testament, Ave Maria, Pater Noster, De profundis, Kyrie, Mariengebet, Exodus.*

В исследовании творчества любого композитора важное место занимают его собственные воззрения, духовный тезаурус, интеллектуальный и культурный опыт, которые не могут не проявиться в замыслах сочинений, их структуре, музыкальной стилистике. Их изучение составляет важный аспект исследования творческого наследия в целом. При этом очень важно гармонично увязать теоретические постулаты с конкретной звуковой материей.

Известно, что в творчестве композитора Дмитрия Киценко на первый план выдвигается духовная проблематика, которая ставит перед исследователем множество вопросов. Среди них: является ли поворот композитора к религиозности результатом изменившейся художественной конъюнктуры, либо существуют иные, более глубинные мотивы обращения к этой сфере, латентно присутствовавшие в творчестве композитора ранее?

Освещение данной темы затрудняется еще и тем фактом, что Д. Киценко никогда не был склонен декларировать свои взгляды. Своеобразие его личности, по мнению К. Параскив, состоит в том, что он «очень скромный, в какой-то степени отстраненный»

человек [1, с. 28]. Как утверждает цитируемый выше автор, «в соответствии со своей психологической природой, Д. Киценко больше сосредоточен на своей внутренней жизни, и этот факт напрямую отражается в его музыке, обычно зашифрованной, кодифицированной» [idem]. В основу настоящей статьи положены материалы интервью с композитором[1], высказывания других современных авторов, обращающихся в своем творчестве к жанрам духовной музыки, а также комментарии автора.

По мнению С. Брайовича, «любая интерпретация священного текста несет на себе печать истории и строится на определенном историческом и социально обусловленном её понимании. В связи с изменившимися историческими условиями возникают новые трактовки, свойственные новой эпохе, содержащие различные выводы о мире, человеке, Боге, жизни и смерти» [2, с. 212]. Так возникает важная проблема актуализации старых истин и символов, интерпретации библейской символики современным сознанием в контексте конкретных историко-культурных условий.

Так, идея сочинения Д. Киценко *Exodus*, отраженная в названии последнего, по признанию композитора, возникла под влиянием «исхода» части населения Республики Молдова в первой половине 90-х годов[2]. Данный пример — еще одно подтверждение тому, что ветхозаветные сюжеты привлекаются для отражения современных социокультурных процессов и их этической оценки.

Композитор нередко подчеркивает, что момент его поворота к религиозности обнаружить невозможно, поскольку последняя присутствовала у него всегда, возможно, в скрытой форме. Д. Киценко признается, что примерно лет 30 назад он пришел к выводу о необходимости крещения. «Даже если человек говорит «не верю», все равно нечто существует, вне зависимости, верим или не верим. Я не думаю, что композитор приходит или не приходит в вере, это или есть, или нет», — утверждает он.

Изменение отношения к религиозным ценностям у Д. Киценко произошло под влиянием встречи с Анастасией Ивановной Цветаевой, которая состоялась в 1983 году. Композитор говорит: «сама А.И. Цветаева — религиозный человек. Она меня благословила». Несмотря на то, что, по признанию самого Д. Киценко, их разговор с А.И. Цветаевой касался исключительно воспоминаний детства, жизни и творчества великой русской поэтессы, глубокая религиозность его собеседницы стала одним из импульсов духовного преображения самого композитора.

Об отношении к Ветхому и Новому Завету, о собственном видении Библии, композитор говорит следующее: «Это священное писание, надо относиться к нему с пиететом, там — вечные истины. Мой постулат — мы должны прославлять Бога, но не в узком смысле слова, а своим творчеством». Так композитор формулирует свое творческое кредо. Следует отметить, что это высказывание перекликается со словами композитора В. Рябова, также работающего в сфере духовной музыки: «…истинная красота, к которой я стремлюсь в творчестве, всегда будет во благо и во славу Божию» [3, с. 221].

Возвращаясь к воззрениям Д. Киценко, процитируем еще одну мысль композитора: «мы созданы по образу и подобию Бога. У нас есть какое-то предназначение. Человек

[1] Ссылки на высказывания композитора в данной статье приводятся на основании интервью автора с Д. Киценко, состоявшегося в ноябре 2001 года.

[2] К сожалению, это сочинение стало пророческим и для самого композитора, эмигрировавшего сначала в Украину, а затем обосновавшегося в Канаде.

всегда задает вопрос — зачем я живу. Есть фраза «Бог есть любовь» — люди должны жить в мире, радости. Мы не должны в творчестве делать плохое, не должны писать сатанинскую музыку — агрессивную, разрушающую». Сходное предназначение духовной музыки отмечает и Э. Денисов. «Главное в духовной музыке, по-моему, — говорит Э. Денисов, — нести свет людям (*Lux aeterna* или — в православных песнопениях — *Свете тихий* — свет истины, свет вечности») [4, с. 224].

«Если человек сочиняет — он получил это от Бога, он не должен пользоваться своим даром во вред людям, — продолжает Д. Киценко. — Каждый человек — божественное создание, частица Бога». Это высказывание композитора созвучно некоторым положениям философско-религиозного учения Н. Бердяева, который писал: «Существование человека, взятого в глубине, а не на поверхности, есть единственное свидетельство существования Бога, так как человек есть отображение образа Бога, хотя часто и искажающее этот свой образ. Человек есть не только конечное существо, как хочет утверждать современная мысль, он есть также бесконечное существо, он есть бесконечность в конечной форме, синтез бесконечного и конечного» [5, с. 239].

Для Д. Киценко духовная музыка объединяет все, что написано на религиозные темы и сюжеты, а не только та, которая исполняется непосредственно в церкви во время богослужения. Подобную классификацию современной духовной музыки приводит и Ю. Паисов, разграничивая три функциональные группы: духовно-концертная, исполняемая вне церкви; церковная — для исполнения в храме; и, наконец, «универсальная по своей общественной функции — звучащая как в храме, так и в концертном зале» [6, с. 150].

По данной классификации, камерное творчество Д. Киценко можно отнести к духовно-концертной музыке; не случайно, композитор утверждает, что его музыка «не будет исполняться в церкви, потому что для этого нужно знать все правила ее написания». «К духовной музыке, — продолжает Д. Киценко, — не стоит обращаться, если чувствуешь, что не одолеешь. К ней нужно относиться с пиететом: то, что заложено в текстах — вечные истины». По мнению В. Рябова, «концертно-духовные опусы способствуют приобщению человека к вере» [4, с. 215].

По словам Д. Киценко, богослужебная музыка «не должна выноситься на концерты: это как вынуть что-то из его естественной среды». Подобной точки зрения придерживается и современный российский композитор неоканонического направления В. Мартынов, утверждающий в одном из своих интервью: «тексты, которые звучат в богослужении, недопустимо произносить с эстрады, они не должны звучать в концертах» [4, с. 192].

Что касается современной духовной музыки, Д. Киценко оценивает ее следующим образом: «Поток религиозной музыки, «выплеснувшийся» несколько лет назад,— возможно, это дань моде, традиции; у некоторых это не совсем искренняя музыка». Сказанное также перекликается с мнением В. Мартынова, который резко высказывается о композиторах-атеистах, создающих музыку на духовные тексты: «у музыкантов есть понятие гармонической фальши. Примерно тоже самое — фальшь духовная. К сожалению, очень немногие сочинения из написанных современными композиторами, отвечают характеру и содержанию духовных текстов» [4, с. 191].

Подобную этическую коллизию осознает и Д. Киценко: «когда люди сочиняют музыку, — говорит он, — они пытаются выделиться из толпы. Здесь есть момент

искушения славой; подавить это искушение — задача земного творца. Не случайно Пушкин писал о том, что надо быть равнодушным к похвале».

«Вообще речь идет о том, — размышляет композитор,— чтобы сделать акт творчества актом божественным: результат композиторского творчества должен нести некие истины, не противоречащие духовным (религиозным) ценностям». Это высказывание является одним из примеров артикулирования духовной ориентации творчества Киценко.

Если мы обратимся к отношению композитора к библейским текстам, Д. Киценко, по его собственному признанию, не считает себя обязанным читать каждый день одну главу из Ветхого и Нового Завета; тем не менее, время от времени он перечитывает священные тексты Библии, они являются для него настольными.

Обладающие смысловой многослойностью, зашифрованностью и эзотеричностью, библейские тексты ставят перед всяким современным читателем проблему понимания, расшифровки их первоначального смысла. К сожалению, современное общество «всё более утрачивает историческую память, забывает о своих истоках, уходящих вглубь веков» [7, с. 3]. Зачастую «без специальной интерпретации современному европейцу уже недоступны те ценности, которые составляли содержание духовной жизни Европы на протяжении столетий» [idem]. Одним из способов понимания Библии, в условиях «когда традиция забыта и её символика стала непонятной» [7, с. 4], является герменевтика в качестве «единственного средства прикосновения к священному» [idem]. Тем не менее, Д. Киценко, по его собственному признанию, не обращается к какой-либо вспомогательной литературе, которая бы интерпретировала библейские тексты, предпочитая чтение священных книг «без посредника».

Попутно отметим, что круг читательских интересов Д. Киценко достаточно широк: из философской и религиозной литературы композитору, по его собственному признанию, интересны *Бытие. Имя. Космос* Лосева, философские труды Розанова, Бердяева, Ницше, а также *Тайная доктрина* Е. Блаватской. «Любопытно и Коран почитать, и книги по иудаизму», — признается композитор.

«Мне также близки мысли А. Матеевича о религиозности и богослужебности молдавского языка, — говорит Киценко. — Немногие языки являются богослужебными — это латинский, церковнославянский, греческий, в их числе и молдавский. Его богослужебность в том, что он удобен для проведения службы в церкви, он звучен, в нем присутствует кантилена. В его основе — очень много славянских корней. Не случайно, А. Матеевич упоминал о том, что в молдавском языке почти не встречаются турецкие формы слов, сохранившиеся в бытовой речи. По мнению писателя, благодаря некоторой отдаленности Бессарабия не испытала западного влияния на язык, и он остался в неприкосновенности, в отличие от таких областей Румынии, как Ţara românească, Muntenia, где язык церковный и бытовой различаются. А у нас они во многом совпадают, поэтому люди в церкви чувствуют себя в своей среде».

У композитора есть несколько сочинений на румынском языке, в которых присутствует религиозная символика: *Litanii, Trinitatea lupului, Schimbarea la faţă*: последние два сочинения созданы на основе поэтических текстов современной молдавской поэтессы Валерии Гроссу. Как подчеркивает сам композитор, именно

семантика и фонетика названий стихов привлекли композитора, став импульсом к созданию в первом случае хорового, во втором — инструментального сочинения.

Даже самый беглый обзор творчества Киценко обнаруживает обращение к сакральным текстам разных конфессий, о чем свидетельствуют католические *Ave Maria, Pater Noster, De profundis, Kyrie,* протестантская *Mariengebet*, ветхозаветные *Exodus* и *Плач Иеремии*, православная *Стихира.* Подобная принципиальная открытость священным текстам разных конфессий ставит перед исследователем вопрос: существуют ли для Д. Киценко некие предпочтения внутри христианства, или для него важно общехристианское содержание этих текстов?

«Во мне сильно православие, поясняет композитор, — но так как православная традиция запрещает использование инструментальной музыки, а мне хочется её писать, я использую канонические жанры католической культовой музыки. Это отразилось в названиях музыкальных произведений — *Kyrie, Alleluja, Stabat Mater* ”.

Сравнивая опыт постижения культовой музыки католицизма и православия, композитор отмечает: «Мое поколение композиторов изучало музыкальную традицию Запада, начиная с Баха (и, отчасти, добаховский период), однако религиозный смысл этой музыки вуалировался, искажался либо полностью выхолащивался. К сожалению, музыкально мы не были воспитаны и на старой русской музыке. Я помню, как в 1982 году подпольно слушал *Всенощную* Рахманинова. Вообще религиозные сочинения русских композиторов были нам недоступны, выпадали из нашего музыкального кругозора». О своём отношении к православию Д. Киценко говорит: «Я — православный человек, живущий в православной стране. Тем не менее, я уважительно отношусь к другим религиям, поскольку считаю, что Бог един».

Суммируем изложенное. Изучение отношения Д. Киценко к духовной проблематике выявляет парадоксальную и, в то же время, типичную для современного состояния культуры ситуацию: композитор, существующий автономно от церкви, ее обихода, ее культовых аспектов, работающий в системе жанров светской музыки европейского типа, оказывается, тем не менее, ориентирован на духовные ценности, которые в его интерпретации совпадают с ценностями христианства («мы должны прославлять Бога своим творчеством»), а широта религиозных ориентиров Д. Киценко, общехристианские черты его духовных сочинений позволяют говорить об универсализме и экуменистском мировоззрении творчества композитора.

Библиографические ссылки

1. PARASCHIV, C. Unele aspecte ale formei de variaţiuni în Kyrie de D. Chiţenco. **In:** *Pagini de muzicologie*. Chişinău, 2001, p. 28–31.
2. БРАЙОВИЧ, С. Герменевтика и религиозная традиция. **В:** *Герменевтика: история и современность*. Москва, 1985, с. 204–216.
3. ОРЛОВА, Е. Церковное, религиозное, духовное. **В:** *Советская музыка*. 1991, № 5, с. 20.
4. ПАИСОВ, Ю. Беседы с композиторами. **В:** *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность.* Москва, 1999, Вып. 1, с. 190–232.
5. БЕРДЯЕВ, Н. *Судьба России.* Москва, 1990.
6. ПАИСОВ, Ю. Мотивы христианской духовности в современной музыке России. **В**: *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность.* Москва, 1999, Вып. 1, с. 150–189.
7. ГАЙДЕНКО, П. Об истоках музыковедческого интереса к герменевтике. **В:** *Общие проблемы искусства.* Москва, 1984, Вып.1 : Герменевтика и музыкознание, с. 2–7.

XI. Muzica tradiţională şi folclorul muzical naţional, sursă de inspiraţie pentru creaţia compozitorilor din Republica Moldova

ARTA INSTRUMENTALĂ DE GRUP ÎN MUZICOGRAFIA CANTEMIRIANĂ

THE GROUP INSTRUMENTAL ART IN CANTEMIRIAN MUSICOGRAPHY

VICTOR GHILAŞ,
conferenţiar universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Ştiinţe a Moldovei

Studiul de faţă îşi propune ca obiectiv clarificarea unor aspecte puţin studiate în literatura de specialitate. Muzica militară a timpului a constituit una din preocupările importante ale savantului Dimitrie Cantemir. Ca parte a armatei otomane, aceasta are o istorie bogată, stabilindu-se în viaţa militară încă din perioada de înflorire a civilizaţiei medievale musulmane.

Începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, muzica orientală începe să se stabilească rapid în cultura şi practica artistică a Principatelor Române, aşa cum influenţa turcă (politică, economică, militară), creşte în întreaga societate. Judecând din informaţiile furnizate de către D. Cantemir în lucrarea "Descrierea Moldovei", se poate deduce că mediul urban (în primul rând, curtea domnească şi cercurile protipendadei locale) a fost locul principal de exprimare pentru arta musulmană. Această expansiune se produce prin intermediul aşa-numitei ”Musica turcica” (conform lui D. Cantemir), şi anume participarea nemijlocită a muzicii militare turceşti, numită tabulhanea sau mehterhanea. Potrivit observaţiilor cantemiriene, mediul de manifestare a muzicii militare a fost unul destul de variat cu prezenţa în timpul antrenamentelor militare, pe câmpul de luptă, la inaugurarea pe tron a domnitorilor, la căftănirea acestora şi a marilor boieri, la evenimente oficiale, la ceremoniile importante ale curţii, la sărbători, la adunările divanului, în timpul vizitelor şi soliilor, la primirea marilor demnitari ai Înaltei Porţi, la reconfirmarea la tron. Toate acestea indică importanţa muzicii militare în viaţa socială, politică şi culturală a Imperiului Otoman, Moldova şi a Munteniei. Din acest punct de vedere, lucrările lui D. Cantemir sunt o sursă valoroasă de documentare la această temă.

***Cuvinte-cheie**: Dimitrie Cantemir, fanfara militară, Imperiul Otoman, mehter, mehterhanea, muzica militară, tabulhanea, Ţara Moldovei, Ţara Românească.*

This study aims to clarify some issues that have been less investigated in the musicological literature. The military music of his time was an important part of the scholastic concerns of Dimitrie Cantemir. As a part of the Ottoman army, it has a rich history, and becomes established in the military life as early as the blossoming period of the classic medieval Muslim civilization.

Starting with the second half of the 16th century, the Oriental music begins to establish itself quickly in the culture and the artistic practice of the Romanian Principalities, as the Turkish influence (political, economical, military) increases in the entire society. Judging from the information provided by D. Cantemir in his "Description of Moldova", it may be inferred that the urban milieu (first of all, the ruler's court and nobility's circles) was the primary place of expression for the Muslim art. This expansion occurs by means of the so-called “musica turcica” (according to D. Cantemir), i.e. the immediate participation of Turkish military music which was called tabulhanea or mehterhanea. According to his observations, the milieu for the manifestation of military music was quite varied - during military trainings, on the battlefield, at the rulers’ inauguration to the throne, at their dismissal, at official events, at major ceremonies, at feasts, at divan's sessions, which took place at the ruler's courts, it was used during visits, at the receipt of major officials of the Ottoman Empire, at the reconfirmation to the throne. All these indicate the importance of military music in the social, political and cultural life of the Ottoman Empire, Muntenia and Moldova. From this point of view, the works of D. Cantemir are a valuable source of documentation on this issue.

***Keywords**: Dimitrie Cantemir, military fanfare, the Ottoman Empire, mehter, mehterhanea, military music, tabulhanea, Moldova, Wallachia.*

Aflarea lui Dimitrie Cantemir în capitala Imperiului otoman, ca ostatic, a coincis cu perioada când oastea era una din instituţiile de primă importanţă ale statului. Nu întâmplător militarii, numiţi *askeri* (de la tc. *asker* = soldat, miliţian, armată regulară), făceau parte din lamura socială a musulmanilor. Expansiunea teritorială şi controlul administrativ al otomanilor asupra Orientului Apropiat arab, Egiptului, ţărilor balcanice, Caucazului, a unei însemnate părţi din Europa centrală şi de est nu ar fi fost posibilă fără o forţă armată puternică. Sistemul militar al otomanilor din perioada secolelor XV–XVII era unul din cele mai performante în Europa la acea vreme, iar ienicerii (de la tc. *yeni çeri* = ostaş nou sau oaste nouă; soldat din garda sultanului, provenind iniţial din prizonierii de război, iar mai târziu dintre copiii popoarelor creştine, convertiţi la islam) formau corpul de elită al oştii turceşti. Aflaţi în solda sultanului, aceşti temuţi războinici erau echipaţi cu o vestimentaţie distinctă, aveau propriile muzici şi marşuri militare. Antrenamentele sistematice, în cadrul cărora tinerii ostaşi învăţau arta mânuirii complexe a armelor de luptă (sabia, suliţa, iataganul, scutul) şi pe cea a luptei corp la corp de origine centrasiatică, denumită **Yağlı güreş*, se desfăşurau în sunetele muzicii militare.*** Ca parte componentă a armatei, muzica militară, numită şi *Mehter* (de la tc. *mehter* = muzicant al fanfarei turceşti; fanfară militară), are o bogată istorie, evoluând odată cu structurile de forţă, pe care le-a reprezentat de-a lungul timpului. Integrarea organică în structurile armatei a fost necesară şi şi-a justificat prezenţa din mai multe motive. Înainte de a trece la abordarea subiectului formulat în titlu, este interesant de urmărit succint devenirea muzicii ostăşeşti în cultura otomană, întrucât acest aspect nu este practic deloc (doar sporadic) menţionat în scrierile lui D. Cantemir.

Încă din secolul al III-lea î.Hr., formaţiile muzicale militare s-au aflat în serviciul imperiului Heung-Nu. Muzica militară a fost şi în slujba primului mare Imperiu musulman în timpul guvernării dinastiei omneyyade (661–750). Fenomenul în discuţie se impune şi în perioada înfloririi civilizaţiei musulmane medievale clasice, în special, în primele trei secole de domnie a dinastiei abbaside (secolele VIII–XI) şi, mai ales, pe timpul sultanatelor anatoliene selgiukide (1038–1194). Cu instaurarea puterii dinastiei osmane la 1299, sultanul Osman Gazi Bey (1281–1324) declară muzica militară şi drapelul de stat drept însemne naţionale, simboluri ale suveranităţii şi independenţei Înaltei împărăţii turce.

Ulterior, muzica militară trece printr-un şir de transformări din punct de vedere al formei şi esenţei. Pe timpul lui Mehmet Fatih Sultan Khan (1432–1482) are loc reorganizarea *Mehter*-ului. În rezultat, pentru a-i ridica statutul, sultanul dispune ca acest simbol să fie prezent nu doar în ştabul principal al Mehter-ului din centrul administrativ al puterii supreme de stat, ci şi în ştaburile provinciilor din centrul ţării, în alte puncte administrative, locaţii sau tabere ale armatei, amplasate de-a lungul frontierelor Imperiului otoman. Popularitatea muzicii militare se extinde şi asupra societăţii civile, astfel că în epoca de aur a Porţii, la Istanbul se produceau, cu diferite ocazii, formaţii instrumentale civile de tipul Mehter-ului — fie în scopuri concertistice, fie în scopuri de protocol sau de ceremonial.

Începând cu jumătatea a II-a a secolului al XVI-lea, muzica orientală începe să se impună rapid în cultura şi practica artistică din Principatele româneşti odată cu creşterea influenţei otomane (politice, economice, militare) asupra întregii societăţi de la sud şi est de Carpaţi. Judecând după informaţiile furnizate de D. Cantemir în lucrarea sa *Descrierea Moldovei*, se

poate deduce că mediul urban (curţile domneşti şi saloanele boiereşti, în primul rând) a fost cadrul de exprimare predilect al artei musulmane. Înainte de toate, această expansiune se produce prin intermediul aşa-zisei „*musica turcica*" (după D. Cantemir), adică cu participarea nemijlocită a muzicii militare turceşti, care se numea *tabulhanea* (de la tc. *tabıl* = fanfară militară turcească în care predominau tobele şi de la pers. *hānä* = locuinţă, spaţiu) sau *mehterhanea* (*mehter* = fanfară militară + *hānä*). Ambele denumiri indică asupra uneia şi aceleiaşi formaţii, fiind acceptate de otomani drept noţiuni sinonime. În afară de această formulă (cel mai des folosită), în literatura de specialitate mai pot fi întâlnite denumiri precum *tambulhana*, *tambulchana*, *tabulhaned*, *tambulhanea*, *tubulhana*, *tombulchana*, *tobulhana*, *dabulhanea*, *daulhana* (de la tc. *davulhane*), *muzica ienicerilor*, *chindia* sau *chindia valahă*.

De vreme ce la turci *mehterhanea* şi *tabulhanea* făceau parte din aceeaşi sferă semantică, în Ţara Moldovei şi Ţara Românească aceşti doi termeni ajung să desemneze două formaţii instrumentale diferite. În consecinţă, *mehterhaneaua* era muzica curţii domneşti, iar *tabulhaneaua* — muzica militară sau fanfara domnească, alături de ele situându-se muzicile sau fanfarele ostăşeşti. Cel puţin, aceasta reiese şi din lucrările lui Dimitrie Cantemir. La serviciile unor asemenea formaţii se apela pentru a imprima solemnitate evenimentelor oficiale, marilor ceremonii, ospeţelor, petrecerilor sau adunărilor divanului, care se desfăşurau la curţile palatelor domneşti, pentru participarea la solii, vizite, la căftănirea marilor boieri, execuţia unor personalităţi, la halcale (de la tc. *halka* = cerc de fier prin care se arunca, din galop, sulița în jocul oriental numit *gerid*; jocul propriu-zis), la primirea marilor demnitari ai Înaltei Porţi, la reconfirmarea în domnie, la intrarea în capitala ţării a domnilor nou-aleşi după confirmarea lor de către sultan etc.

Din *Condica de ceremonii* a domnilor Moldovei (1762), întocmită de al doilea logofăt al curţii Gheorgachi la porunca lui Grigorie Calimachi, aflăm că muzica mehterhanelei şi cea a tabulhanelei putea fi auzită, de asemenea, la principalele sărbători religioase — de Crăciun, Sfântul Vasile, Bobotează, Paşte. Aceeaşi sursă, al cărei text aparţine aşa-numitei literaturi de ceremonial, oferă şi alte detalii importante privind rânduielile curţii, în care depistăm bogatul vocabular oficial al epocii, inclusiv pe cel muzical: „După ce au îmbrăcat paşa pe domnu cu blana cea de samur, viind la domnescul său scaon, mai pe urmă au venit şi mehterbaş (conducătorul muzicanţilor) al paşii cu toţi mehterii săi (muzicanţii), la curtea domnului, de i-au zis un nubet (paradă militară) şi după sfârşitul nubetului, domnul au poroncit de au îmbrăcatu pe mehterbaş cu cherachea (mantie de ceremonie împodobită cu fir — n.n. — V.Gh.), mulţumindu şi pe toţi mehterii cu câţi galbeni au socotit Domnul. Domnul, din oamenii paşii, pe altu pe nimeni n-au îmbrăcat, fără numai pe baş-ceauşu (de la tc. *başçavuş* = căpetenia ceauşilor — n.n. — V. Gh.) şi pe conaccibaş (de la tc. *konakçıbaşı* = administratorul sediului de reşedinţă a vizirilor sau a paşilor; căpetenia de conace (popas) pentru poposirea oştii — n.n. — V.Gh.) cu cherachele (de unde se vede cinstirea de care aveau parte muzicanţii turci la curtea domnitorului). După ce au eşitu paşa de la cortul său, fiindu şi Domnul cu toată boerimea şi vrându paşa ca să auză şi pe mehterbaş, a Domnului ce meşterşug are, au zis Domnului ca să poruncească lui mehterbaş să zică un pestref (preludiu muzical); şi începând mehterbaş şi zicându un scopos (melodie grecească — n.n. — V.Gh.) ca acela, au foarte plăcutu paşii meşterşugul şi zicătura lui. Şi după ce au sfârşitu de zâs, paşa au poruncitu de l-au îmbrăcatu cu biniş de postav (haină boierească lungă de ceremonie, căptuşită cu blană, purtată ulterior de vechii lăutari — n.n. — V.Gh.), acolea înaintea sa. După cum se vede, preţuirea de care aveau

parte muzicanţii era dintre cele mai înalte, iar schimburile muzicale constituiau un eveniment oficial, de vreme ce muzicanţii ambelor curţi erau invitaţi să-şi dovedească măiestria în faţa gazdelor şi a oaspeţilor" [1, p.303].

Străinii (misionari, călători, pelerini), aflaţi în trecere sau stabiliţi pentru o perioadă de timp în principate, observă, disting şi descriu cu lux de amănunte două feluri de muzici: muzica (formaţia) turcească de ceremonial, transmisă pentru necesităţi protocolare de către suveranul turc în serviciul domnilor, şi muzica propriu-zisă a domnilor — instituţia personală a acestora.

Odată început, procesul de orientalizare a culturii muzicale naţionale a continuat şi în perioada imediat următoare, fiind o consecinţă directă a orientalizării rânduielilor de la curte. Timp de câteva secole, genurile muzicii orientale au circulat la palatele voievodale de la Iaşi şi Bucureşti, la curţile şi (sau) conacele boierilor moldoveni şi munteni, exercitând o influenţă directă asupra gustului înaltei societăţi. Prin intermediul muzicii de ceremonial şi de societate, în viaţa artistică de la noi s-au impus şi s-au afirmat diferite componente ale muzicii orientale. Penetraţia artei sonore turceşti în spaţiul carpato-danubian s-a produs, cum am menţionat anterior, în contextul orientalizării ceremonialului de la curţile Ţării Moldovei şi a Ţării Româneşti, acţiune ce s-a desfăşurat prin intermediul mehterhanelei — formaţie instrumentală cu atribuţii precise de protocol, determinate de ritualurile imperiale (muzică orientală de ceremonial care a reprezentat simbolic suveranitatea Imperiului otoman). Astfel, muzica orientală de ceremonial este introdusă în principate în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când aceasta devine parte componentă a procedurii de învestire la Poartă a domnilor autohtoni.

Observaţiile lui D. Cantemir din *Descrierea Moldovei* privitor la procedura de înscăunare a domnilor moldoveni denotă faptul că prezenţa tabulhanelei este obligatorie la sosirea alaiului la Babihumaiun (poarta mare exterioară a palatului sultanilor): "*Ajungând acolo, aceştia sunt primiţi cu mare cinste de miralem-aga* (de la tc. *mir-i alem* şi *aga* = comandantul ostaşilor care purtau grija steagului profetului — n.n. — V.Gh.), *care cheamă îndată tubulhanaua, adică muzica împărătească orânduită pentru domn. (...) tubulhanaua începe să bată tobele şi să cânte din fluiere şi din alte instrumente obişnuite la turci (...)*" [2, p. 89]. Fanfara militară turcească susţine parcursul alaiului de la ieşirea din curtea sultanului până la palatul împărătesc (sediul de reşedinţă al domnilor din Moldova sau Valahia la Ţarigrad), unde rămâne, cântând "în fiecare zi câte trei ceasuri înainte de asfinţitul soarelui (care vreme se cheamă în turceşte *ikindi*) *neubet* (de la tc. *nöbet* = rânduială — n.n. — V.Gh.) *sau semn de strajă*" [2, p. 90]. Escorta (alaiul) domnului în drum spre patrie este, de asemenea, însoţit de "o muzică creştinească cu pauce şi trâmbiţe" [2, p. 95], adică de tabulhanea, care se situează în fruntea cortegiului escortator, dar imediat după steag şi grupul de călăreţi moldoveni, iar mehterhaneaua — "o ceată de muzicanţi turci, care fac o larmă asurzitoare cu pauce mari şi cu trâmbiţe" [2, p. 96] — se situează în coada suitei domnului, fiind urmată de slujitorii lui ischimle-agasî (de la tc. *iskemle ağası* = însoţitorul turc, delegat de sultan, care urmează să-l instaleze pe domn în scaun) şi de cei ai lui sangeac-agasî (de la tc. *sancak-agası* = persoana care poartă grija marelui steag turcesc de culoare verde, cu alemul sau semiluna în vârful lăncii, transmis de Poarta Otomană, odată cu tuiurile şi alte însemne împărăteşti, noului domn al Moldovei sau Munteniei) [2, p. 96].

Din *Cronica copiată de Ioasaf Luca* a lui I. Neculce, aflăm că chiar prima venire în scaun a lui Dimitrie Cantemir la 1693 a fost marcată prin sunete de tabulhanea: "Ce slujitorii au început a striga că altul nu le trebuie să le fie domnu ce numai Dumitraşco beizade, ficiorul lui Cantemir-vodă. Ce boierii şi ţara nu cuteza să dzică într-alt chip, că să temea de slujitori, ce

numai le căuta să primască şi să dzică cum dzicea slujitorii. Turcu aga, văzind că strigă cu toţii într-un cuvântu, au luat un caftan şi au pus în spatele lui Dumitraşco beizade şi beizade au îmbrăcat pe turcu cu un contaş cu samur şi au şezut amîndoi în scaone. Şi au început a slobozi puşcile şi a dzice surlele şi trîmbiţeli şi a bate dobeli pe obicei tabulhanaoa (…)" [3, p. 97]. Dar nu numai la prima domnie a lui D. Cantemir, ci şi la cea de-a doua sosire a lui în ţară, la 1710, pentru preluarea tronului domnesc, el este întâmpinat la intrarea în capitala de atunci a Moldovei, Iaşi, de către marea boierime, dregători, slujitori „cu tabulhanaoa, de i-au făcut alai după obiceaiu".

Cererea firmanului (de la tc. *ferman* = ordin emis de sultan prin care erau numiţi sau destituiţi guvernatorii provinciilor otomane şi domnitorii dependenţi de Înalta Poartă) de confirmare a domniei de către sultan sau îngăduinţa suveranului de confirmare a domniei avea regulile sale. Odată cu obţinerea acesteia, capugibaşa (de la tc. *kapuku-başı* = trimis al sultanului, delegat pentru a confirma sau pentru a schimba domnii) pleca la Iaşi, fiind întâmpinat la intrarea în cetate de aceeaşi „*muzica împărătească*" [2, p. 105]. Despre importanţa acestei formaţii instrumentale în viaţa de curte vorbeşte şi faptul că ea era pusă în responsabilitatea unuia dintre boierii de divan de starea întâia, mai exact în seama armaşului cel mare care, alături de alte sarcini, mai avea „privegherea temniţelor şi a muzicii ienicerilor, care se numeşte tubulhana" [2, p. 122]. Ieşirea domnului din cetate, pentru a merge la mănăstire sau la război, se desfăşura cu mare fast, cu respectarea riguroasă a ordinii de escortare, „*tubulhanaua sau muzica ienicerilor*" [2, p. 138] defilând în urma domnului, după purtătorii steagurilor.

Mehterhaneaua devine nelipsită la instalarea în scaun a domnilor şi în ceremonialul de curte, începând cu domnia lui Gheorghe Ghica (1658-1659), albanez care, din relatările lui D. Cantemir, "era capuchehaie a lui Ştefan la Poartă" (de la tc. *kapukehaya*, *kapukethuda* sau *kapu kethudası* = intendentul unui dregător; agent diplomatic) [2, p. 73], adică reprezentant al domnului Moldovei în "Cetatea lui Constantin". Atunci când "turcii l-au rânduit domn pentru a doua oară, la 1707, pe Antioh Cantemir" [2, p.75], muzica mehterhanelei avea să susţină "*zgomotos*" actul inaugural.

În Capitolul al VIII-lea al *Descrierii Moldovei*, în care se face referinţă la obiceiurile curţii domneşti, este dezvăluit felul în care se desfăşurau mesele speciale de prânz ale domnului, expresia muzicii fiind una de efect la toate etapele festinurilor: "când sunt ospeţe mari, masa se aşează în divanul mic. Răsunetul tobelor şi al trâmbiţelor dă semn pentru aducerea bucatelor. (...) Când domnul începe să mănânce, se slobozesc tunurile, iar muzica turcească şi cea creştinească pornesc să cânte". În continuare: "Când domnul îşi pune şervetul pe masă însemnează că ospăţul s-a isprăvit. (...) Mitropolitul rosteşte rugăciunea şi, după ce domnul îşi face de trei ori semnul crucii, se întoarce către boieri şi, cu capul gol, îşi ia rămas bun. (...) Muzica domnului îi însoţeşte pe ceilalţi boieri până la casa lor" [2, pp. 142, 144]. La ospăţul dat de Dimitrie Cantemir în cinstea ţarului rus Petru cel Mare (25 iunie 1711), înainte de Bătălia de la Stănileşti (18–21 iulie 1711), a răsunat şi muzica tabulhanelei domneşti.

Interesante şi sugestive informaţii privind muzica militară turcească furnizează D. Cantemir în lucrarea *Istoria Imperiului Otoman*. Făcând o distincţie clară între muzica instrumentală cultă şi cea ostăşească a turcilor, autorul face deosebirile dintre acestea pe plan organologic. Astfel, tabulhaneaua este legitimată ca fiind întruchiparea muzicii militare, care include tobe, zurne, trompete şi cinele: "*Tablâ* este o tobă, de la care se numesc *Tobulchana*, aparatul militar cu care împăraţii turci însoţeau pe generalii mai mari, care sunt în serviciul lor.

Tobulchana unui vizir sta din nouă tobe: nouă *Zurnazeni*, sau care cântau la *Zurna,* adică fluiera; şapte *Boruxeni* sau trompetişti; patru *Zilldzani,* care bat în *Zil,* o specie de discuri de aramă care, bătându-le unul de altul, dau un sunet clar şi acut ” [4, p. 13]. În timpul actului interpretativ echipa de mehteri era aranjată în formă de semicerc. Cea mai mare parte a membrilor formației stăteau în picioare, în timp ce tumbeliccii şedeau aşezați la pământ. Alături de muzica ostăşească, repertoriul mehterhanelei includea, de asemenea, piese folclorice, creații muzicale culte.

D. Cantemir se opreşte asupra imaginii, cadrului semantic al muzicii militare turceşti care, deşi diferă de muzica de concert, nu era neapărat una de victorie. În cazul tabulhanelei, muzica militară avea şi o altă funcție importantă. Grație sonorității instrumentelor folosite (aerofone, idiofone, membranofone), ea avea pe câmpul de luptă rolul de a amplifica pe plan sonor canonada tunurilor şi, totodată, comporta un efect stimulativ, o influență mobilizatoare deosebită asupra psihicului infanteriei turceşti, de încurajare a acesteia: “Această muzică trebuie ca în cursul bătăliei să fie totdeauna aproape de Vizir şi să joace (cânte — n.n. — V.Gh.) necurmată, pentru a inspira şi susține curajul în soldații combatanți. Când se întâmplă de a înceta a suna, Ienicerii o consideră drept semn de pierderea luptei şi cu greu îi mai poți apoi reține de la fugă” [4, p. 647].

Privite prin prisma descrierilor cantemiriene, dar nu numai, orizonturile muzicii militare ne apar conturate cu pregnanță, profilând un important segment al culturii artistice vechi. Bineînțeles că multe detalii despre muzica pusă în slujba armatei şi curții domneşti astăzi aparțin de domeniul memoriei, arhivelor, dar, neîndoios, ele prezintă interes pentru abordarea problemelor de istorie a muzicii naționale şi orientale. Constatăm, aşadar, esența unei arte reprezentative, dimensiunile şi valențele căreia au fost mult mai pronunțate. Punctând doar câteva elemente ale fenomenului, am schițat cadrul lui general, menit să completeze realizările lui D. Cantemir pe domeniul artei sunetelor. Totodată, cele relatate constituie şi un argument în plus al popularității de care se bucura muzica militară la sfârşitul sec. al XVII-lea – începutul sec. al XVIII-lea în Turcia, în Țara Moldovei şi în Țara Românească. De rând cu aceasta, scrierile lui D. Cantemir despre muzica militară (mehterhaneaua şi tabulhaneaua) pun în lumină regimul sever, clar profilat al acestor formații, spectrul lor repertorial cu finalitate distinctă, în care predominante erau lucrările cu funcție cazonă, ceremonial-protocolară, de întreținere a moralului pe câmpul de luptă, pe de o parte, dar şi cele cu funcție estetică, de divertisment, de iradiere artistică prin activități concertistice, pe de altă parte.

Se poate afirma că scrierile lui D. Cantemir denotă un spirit de observație fin al autorului, un vast orizont muzical şi buna cunoaştere a realităților muzicale din Turcia şi din Principate, în care formațiile instrumentale, în speță, mehterhaneaua şi (sau) tabulhaneaua — ornamentul corpurilor militare, au adus o contribuție importantă la îmbogățirea peisajului vieții artistice din arealurile culturale menționate mai sus. În mod meticulos, obiectiv şi profund, D. Cantemir oferă în lucrările sale panorama muzicii militare a timpului şi a formațiilor instrumentale care o promovau într-o epocă dramatică, sesizând cu multă perspicacitate atributele esențiale ale acestora.

De reținut subtilitatea observațiilor şi acurateța discursului cantemirian în etalarea virtuților muzicii militare, a prilejului de manifestare a ei; în acreditarea repertoriului, felul în care ele au fost descrise, toate reprezentând un argument solid de mare probitate profesională şi de vădită erudiție a cărturarului în domeniul de referință.

Referinţe bibliografice

1. GHEORGACHI, logofetu. Condica ce are întru sine obiceiuri vechi şi noi a preaînălţaţilor domni. **In:** KOGĂLNICEANU, M. *Cronicile României, sau Letopiseţele Moldaviei şi Valahiei*. Ed. a 2-a. Bucureşti: 1872, vol. 3, p. 299-333.
2. CANTEMİR, D. *Descrierea Moldovei.* Chişinău: Litera, 1997.
3. NECULCE, I. *Cronica copiată de Ioasaf Luca*. Chişinău: Ştiinţa, 1993.
4. CANTEMİR, D. Istoria Imperiului Otoman: Creşterea şi scăderea lui cu note foarte instructive de Demetriu Cantemiru Principe de Moldavia. **In:** CANTEMİR, D. *Operele Principelui*… Bucureşti, 1876, t. 3–4.

CÂNTECUL DE LEAGĂN — SPECIE A LIRICII POPULARE

LULLABY AS A SPECIES OF FOLK LYRICS

ELENA TONU,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte plastice

Prezentul articol este consacrat cântecului de leagăn, ca specie a liricii populare. În acest studiu sunt preluate speciile lirice rituale şi nerituale ale folclorului muzical, printre care se situează şi categoria — cântecul de leagăn. Unii specialişti includ cântecul de leagăn în folclorul copiilor, alţii, în categoria folclorului pentru copii. Autoarea îl tratează ca pe o producţie ce face parte din folclorul pentru copii, deoarece este interpretat de adulţi şi este dedicat copiilor.

Studiind cercetările folcloriştilor, în acest sens, am punctat diferite abordări ale clasificărilor cântecului de leagăn, făcând concluziile respective. Cercetarea este axată pe un material muzical preluat din colecţiile de folclor publicate, precum şi din colecţia personală a autoarei.

Cuvinte-cheie: *Cântec de leagăn, folclor, lirică populară, specie lirică, specie folclorică, creaţie, ritual, neritual, melodie, cântec.*

This article is devoted to lullabies as a kind of popular poetry. In this study are considered ritual and non ritual species of lyrical folk music, among which is situated the category of the lullaby. Some experts include the lullaby in the children's folklore, others in the category of the folklore for children. The author treats it as a production that is part of the folklore for children, as it is sung by adults and is dedicated to children.

Studying folklorists' works, I pointed out different approaches to the classification of the lullaby, making respective conclusions. The research is focused on material taken from published collections of folk music as well as from the author's personal collection.

Keywords: *Lullaby, folklore, popular lyric, lyric types, folk genre, creation, ritual, nonritual, song.*

Încă în antichitate au fost diferenţiate trei genuri artistice fundamentale: liric, epic şi dramatic. În calitatea lor de produse culturale istorice, în cadrul cărora s-au constituit diferite specii şi categorii, aceste genuri au fost transformate, în timp. În acest sens cercetătorii consemnează că „ele reprezintă moduri felurite ale unificării în cadrul concis al afectului personal. Dar liricul, epicul şi dramaticul reprezintă şi modalităţi ale clasificării prin care sporesc în valoare sensibilă anumite aspecte ale realităţii. Intuiţia lirică a lumii o răsfrânge ca stare de suflet, pe când cea epică drept succesiune de evenimente, iar cea dramatică drept conflict şi luptă de forţe antagoniste […]. Se poate spune că genurile menţionate reprezintă nişte tipuri mărginite în sfera uneia sau alteia dintre arte" [1, p. 148].

Lirica populară s-a constituit, s-a dezvoltat şi s-a concretizat de-a lungul timpului în numeroase capodopere, sintetizând bogăția, sensibilitatea şi forța creatoare a spiritualității româneşti, creații orale care „se fac ecoul mai multor stări intime, erotice întâi de toate, dar şi familiale, sociale, patriotice etc.” [2].

În creația folclorică a neamului nostru sfera liricului este de o valoare şi de o bogăție inestimabilă, exprimată prin temele şi motivele abordate, prin numărul mare de producții artistice păstrate de-a lungul veacurilor. Natura, istoria, dragostea, muncile agricole, viața însăşi, au reprezentat teme de meditație pentru creator. „Lirica populară este o expresie polivalentă a vieții umane în multitudinea de nuanțe caracterizată de mentalitatea populară” [3, p. 5.].

Toate aspectele de existență şi circulație conferă creației lirice caracteristici inconfundabile, ce transpar de la prima execuție. În aceste creații „omul îşi descarcă — în tiparele artei — frământarea sufletească deosebită, sau pur şi simplu gândurile care-i trec prin minte. Cântecul popular însuşi defineşte admirabil — printr-o serie de observații psihologice fine şi imagini poetice sclipitoare — această funcțiune cathartică a artei, ca să întrebuințăm termenul aristotelic. Această funcțiune e la rându-i potențată în literatura populară prin înşişi intensitatea legăturilor ei cu viața, de care am pomenit, şi care îi impune o altă trăsătură specifică” [4, p. VI–VII].

Speciile lirice ale folclorului muzical sunt prezente atât în creațiile rituale, cât şi în cele nerituale.

Printre creațiile *rituale* cu conținut predominant liric se numără: *colindul*, care poate fi şi lirico-epic, la fel *cântecul de stea, lăzărelul, drăgaica, cântecul cununii de la seceriş*; de asemenea, *bocetul* şi un şir de *cântece din ceremonialul nupțial*, cum ar fi: *cântecul miresei*, *cântecul mirelui, cântecul soacrei, al nunului, în jurul mesei* ş.a.

Speciile lirice ale folclorului *neritual* sunt *doina, cântecul liric propriu-zis, cântecul de leagăn, romanța, creații din folclorul copiilor.*

Atât creațiile rituale, cât şi cele nerituale ale liricii populare exprimă câteva nivele relaționale de comunicare, şi anume:

a) autocomunicare,
b) individ – individ,
c) individ – grup,
d) grup – grup (mai rar).

Relațiile individ – grup, grup – grup sunt caracteristice atât sferei lirice rituale, cât şi celei nerituale. Toate cele patru relații însă le vom întâlni în creațiile lirice nerituale. De exemplu: autocomunicarea — în doină şi în cântecul de leagăn; relația „individ – individ” — în cântecul liric şi cântecul de leagăn; relația „individ – grup” — în cântecul epic şi în romanță; relația „grup –grup” — în cântecul liric.

Cântecul liric neritual reprezintă o modalitate deosebită de comunicare, şi anume: comunicarea pentru sine sau autocomunicarea. Dacă la toate celelalte categorii folclorice pentru realizarea comunicării sunt necesari cel puțin doi indivizi (emițătorul şi receptorul), cântecul liric neritual se singularizează prin faptul că se poate manifesta în prezența unui singur individ cu dublu rol: de emițător şi receptor.

Există o interdependență evidentă între tipurile de comunicare enumerate mai sus şi rolul exercitat de cântec asupra emițătorului şi receptorului. Dintre acestea primul tip — autocomunicarea — prezintă două aspecte:

a) de „descoperire”,
b) de „inspiraţie” [5, p. 16].

„Luând în consideraţie aceste două corelaţii şi analizând procesul ce are loc în timpul autocomunicării, vom constata că informaţia introdusă prin intermediul cântecului liric neritual se întrepătrunde cu altă informaţie deja existentă în memoria individului — se cântă pentru sine — similară sau puţin diferită de cea nouă. Acţiunea de introducere a informaţiei, respectiv execuţia cântecului, conferă celei deja existente un grad superior de organizare astfel încât la reluarea cântecului să existe un plus de variaţie artistică. În felul acesta informaţia înmagazinată suferă uşoare schimbări şi este similară, dar şi diferită, de cea introdusă care îi este întotdeauna superioară” [6, p. XXVI–XXVII]. Acest fenomen îl descoperim iarăşi în doină, în cântecul liric propriu-zis şi în cântecul de leagăn.

Un loc aparte în sfera lirică a folclorului muzical îl ocupă cântecul de leagăn. “El este o specie a liricii populare, tematica literară exprimă, uneori în forme idilice, dragostea mamei faţă de copil, visele ei legate de viitorul copilului” [7, p. 73]. El aparţine celor mai vechi creaţii, fapt demonstrat şi prin structura sa muzicală.

Cântecul de leagăn, născut din necesitatea îngrijirii cu dragoste a somnului copilului, este transpunerea umană a sentimentului de ocrotire, care, ca instinct, este întâlnit la toate vieţuitoarele mai evoluate de pe pământ. El este prin excelenţă o creaţie individuală, intimă, şi aceasta îl face mai puţin cunoscut de cercetători. Cântecul de leagăn este direct corespondent unei stări psihofiziologice, „situându-se în rândul acelor categorii folclorice ce îşi au originea în manifestări de ordin primar” [8, p. 56], exprimând „un impuls vital, denumit kinestezic-interoreceptiv” [9].

Astfel, cântecul de leagăn poate fi considerat drept o valorificare a ideii legănatului şi a melodiei însoţitoare cu caracter cantabil. Prin urmare, el apare dintr-o necesitate general-umană de natură practică, drept mijloc eficient de creare pentru copil a atmosferei de linişte, de stimulare a procesului adormitului lui, cât şi pentru a ţine sub control starea de bine micuţului [10].

În spectrul de specii folclorice cântecul de leagăn este tratat diferit: unii specialişti îl includ în folclorul copiilor, alţii, în categoria folclorului pentru copii. De exemplu: „obişnuit, cântecul de leagăn nu are un loc clar definit în chema clasificatoare, dar pare mai nimerit a fi orânduit lângă speciile infantile, întrucât el face tranzacţia spre acestea. Chiar dacă e interpretat de adulţi, sub aspect funcţional el aparţine lumii copiilor, iar ca tematică se încadrează de asemeni, deşi parţial, în orizontul infantil” [11].

Alţi specialişti relevă însă, că “cântecul de leagăn se numără printre creaţiile adulţilor pentru copii […], izvorât din necesitatea practică de a interveni în reglarea ciclului veghe-somn al copilului” [7, p. 219].

În această cercetare, tratăm cântecul de leagăn, drept o producţie ce face parte din folclorul pentru copii, deoarece este interpretat de adulţi şi este dedicat copiilor. Deşi cântecele de leagăn sunt interpretate şi de copii, totuşi, acestea sunt creaţii pentru copii. În acelaşi context, subliniem că executarea de către copii a cântecelor de cătănie nu ne permite să le includem în folclorul copiilor până când aceste piese nu vor ieşi total din folclorul adulţilor şi nu vor deveni proprietatea folclorului pentru copii.

În cercetările folcloriştilor descoperim diferite clasificări ale cântecului de leagăn. De exemplu, din punct de vedere al conţinutului poetic sunt identificate cântecele unui mediu social diferit, delimitându-se în două categorii:

1. Cântece de leagăn — „lumea mamei", în care sunt prezentate universul domestic al mamei, starea ei de spirit şi emoţiile ei, putându-se vorbi de o lirică a maternităţii.

2. Cântece create despre şi lângă un copil şi, desigur, inspirate din lumea copiilor, în centrul atenţiei fiind copilul şi întreaga lume din jurul lui: cântece cu pisica-erou, porumbei, cântece despre cadouri, în plus şi cântece cu conţinut istoric, precum şi de origine din cărţi.

Acest conţinut determină şi o anumită structură melodică a cântecelor de leagăn. În primul grup se întâlnesc melodii desfăşurate, deseori inspirate din alte specii ale genului liric, în special, din sfera liricii feminine.

Unii cercetători susţin că "din punct de vedere melodic, cântecul de leagăn nu reprezintă o situaţie unitară în cuprinsul spaţiului românesc. Evidenţiindu-se în repertoriul genului două categorii de melodii:

1. *Melodii tipice pentru specia dată,* mai numeroase în Muntenia şi Moldova şi rar întâlnite în unele regiuni din Transilvania, în Banat şi Dobrogea;

2. *Melodii care aparţin altor genuri sau specii*, îmbinate cu texte lirice, şi pe care se interpretează şi texte de leagăn, în timpul legănării executându-se şi cântece din repertoriul liric general. Aici, întâlnim însă mai multe feluri de melodii: *melodii de cântec propriu-zis*, pe care le întâlnim foarte mult în Transilvania; *melodii de cântec de joc* întâlnite frecvent în Oltenia; *melodii de doină* — în Oltenia, Muntenia şi Moldova; *melodii de bocet*, care influenţează uneori în sensul genului şi a formei iniţiale a textului poetic şi *melodii asemănătoare formulelor din cântecele şi jocurile de copii* [12, p. 477–478].

Urmând criteriul *structurii melodice*, Gh. Sulițeanu delimitează în cadrul *cântecului de leagăn* două grupuri mari:

I. Categoria *Cântece de leagăn.*

II. Categoria *Cântece ca la leagăn*[1].

Categoria *cântecelor de leagăn* corespunde nemijlocit scopului, rolului de a adormi copilul, fiind calificate şi *cântece de leagăn propriu-zise*, reprezentative fenomenului folcloric analizat, atât prin structura poetică, cât şi cea muzicală.

Categoria *cântecelor ca la leagăn* cuprinde: „acele exemplare a căror realizare muzicală nu întruneşte trăsăturile specifice ale cântecului de leagăn propriu-zis, ci preiau configuraţiile altor categorii. Demarcaţia se impune, întrucât unele creaţii cu această funcţionalitate împrumută melodica doinei sau cântecului propriu-zis (la rândul lor creaţii lirice)" [9, p. 121]. Fiind împrumutate din alte specii folclorice, aceste melodii îşi modifică structura muzicală sub influenţa impulsului fundamental al legănatului — kinestezic-interoreceptiv.

Posibilitatea preluării melodiilor din cadrul altor specii folclorice ale liricii populare şi adaptarea lor la schema generală ritmico-melodică a cântecului de leagăn este determinată şi înlesnită de flexibilitatea raportului melodie-text poetic în aceste creaţii lirice. Trăsăturile fundamentale ale folclorului muzical precum *oralitatea, varianta, caracterul colectiv-individual* au o proiecţie mai pronunţată, mai condensată în domeniul liricii nerituale.

[1] Termen introdus de Ghizela Sulițeanu în monografia *Cântecul de leagăn* [9].

Spre deosebire de lirica rituală, care este determinată funcţional de contextul ritual, încadrându-se într-un spaţiu concret ritual şi ca urmare acest tip de creaţii circulând cu un număr restrâns de variante, lirica nerituală are o libertate relativ mai mare în asocierea versului cu melodia. „Simultaneitatea manifestării celor două componente nu se realizează decât pentru a exprima un conţinut, a crea anumite imagini. Diferenţierea de genuri a creaţiei orale se face având în vedere atât funcţia, cât şi conţinutul exprimat, prin conţinut neînţelegându-se doar tematica textului, ci tocmai imaginile create din contopirea muzică-poezie; astfel se poate explica şi libertatea circulaţiei textelor şi melodiilor în cadrul unui gen sau a unei specii" [7, p. 57].

Această libertate, precum am remarcat, este relativă, deoarece asocierea aleatorie a diferitor texte cu variate melodii trebuie să întrunească anumite condiţii, adică să corespundă din punct de vedere al conţinutului şi sensului normelor esteticii populare. În astfel de condiţii „o creaţie lirică […] nu poate fi cântată decât pe o melodie corespunzătoare: doină, cântec propriu-zis. Asocierea dintre un anumit text şi o anumită melodie devine câteodată stabilă, […] motivele sânt diferite: la prima categorie — o îndelungată convieţuire a celor două componente, la a doua categorie — o intensă popularitate" [7, p. 57].

Această relativitate în asocierea melodiei o întâlnim şi în cântecul de leagăn, fapt care a determinat în mare parte clasificarea propusă anterior.

Se ştie că muzica este un fenomen social şi evident, ea evoluează o dată cu societatea, cu modul de gândire al membrilor unei societăţi. În cazul cântecelor de leagăn, atât melodia lor, cât şi textele poetice, au evoluat semnificativ de-a lungul anilor, suferind schimbări esenţiale.

Dacă în ceea ce priveşte unele specii folclorice, putem constata în istoria existenţei lor perioade de constituire, dezvoltare şi dispariţie (de exemplu: creaţiile legate de obiceiuri, precum drăgaica, cununa, sau speciile genului epic, care în prezent sunt în stare latentă, difuză) atunci cântecul de leagăn este prezent *in vivo*, în cultura tradiţională până în zilele noastre. Aceasta se explică în mare parte prin funcţionalitatea sa, indiferent de contextul veacului în care trăim.

Referinţe bibliografice

1. VIANU, T. *Estetica. Studiu de Ion Ianoşi*. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1968.
2. VRABIE, Gh. *Din estetica poeziei populare române*. Bucureşti: Albatros, 1990.
3. COLAC, T. *Nistrule apleacă-ţi malul...: Folclor poetic din Transnistria.* Chişinău: Grafema Libris, 2004.
4. *Cu cît cînt, atîta sînt: Antologie a liricii populare*. Ed. îngr. şi st. introd. de O. Papadima. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1963.
5. LOTMAN, I. *Studii de tipologie a culturii.* Bucureşti: Univers, 1974.
6. *Antologie de lirică populară românească*. Ed. îngr. şi st. introd. de L. Bîrgu-Georgescu. Bucureşti: Minerva, 1980.
7. OPREA, GH.; AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1983.
8. ŞTEFĂNUCĂ, P. *Folclor şi tradiţii populare.* Vol. 1. Alcăt. Gr. Botezatu, A. Hâncu. Chişinău, 1991.
9. SULIŢEANU, Gh. *Cântecul de leagăn*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1986.
10. COMIŞEL, E. *Studii de etnomuzicologie.* Vol. 1. Bucureşti: Editura Muzicală, 1986.
11. BÂRLEA, O. *Folclorul românesc*. Vol. 2. Bucureşti: Minerva, 1983.
12. KAHANE, M. De la cântecul de leagăn la doină. **In**: *Revista de etnografie şi folclor*. Bucureşti, 1965, nr. 5, p.477–490.

ASPECTE ISTORICE REFERITOARE LA APARIȚIA, EVOLUȚIA ŞI VARIETĂȚILE VIOLINEI ÎN MUZICA TRADIȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ

HISTORICAL ISSUES OF THE APPEARANCE, DEVELOPMENT AND VARIETIES OF THE VIOLIN IN TRADITIONAL ROMANIAN MUSIC

NICOLAE SLABARI,
lector, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

În articol sunt relatate unele date referitoare la apariția, evoluția şi varietățile violinei în muzica tradițională. Acest instrument se remarcă în folclor prin posibilitățile sale tehnice şi sonore fiind utilizat în toate genurile şi repertoriile muzicii tradiționale. Este propusă o scurtă retrospectivă diacronică a acestuia, făcându-se referire la dezvoltarea sa şi la invențiile experimentale ale acestuia fiind deja utilizate în repertoriul tradițional.
Cuvinte-cheie: *violină, lăutari, muzică tradițională, zona de Nord a Republicii Moldova.*

The article presents some data on the appearance, evolution and varieties of the violin in the traditional music. This instrument is remarkable in folklore for its technical and sound possibilities being used in all genres and traditional music repertoires. The author presents a brief diachronic retrospective, referring to its development and experimental inventions that are already being used in the traditional repertoire.
Keywords*: violin, fiddle, traditional music, the North of Moldova.*

Apariția, originea şi evoluția instrumentelor muzicale constituie un domeniu important de cercetare al ştiinței muzicale. Referindu-ne la instrumentele cordofone, putem presupune originea lor în perioada mijlocie a epocii de piatră, când în viața omului preistoric apare o nouă armă — arcul. Odată cu apariția sa, în lumea sonoră primitivă se creează o nouă sursă acustică: „Vibrația coardei în momentul când săgeata țâşneşte este percepută ca un element nou alături de forțele naturii ca tunetul, vântul, fulgerul" [1, p. 14]. Studiile etnografice indică prezența arcul monocord, ca instrument muzical primitiv, şi în perioada contemporană în zona de nord a Congoului (regiune de centru a Africii). Premizele apariției unui instrument muzical cordofon este explicată de Zoltán Hegyesi astfel: „cândva, prin China, India sau Persia, s-a produs poate acelaşi fenomen întâlnit şi astăzi la unele triburi din Africa meridională, ai căror locuitori aplică la coarda arcului de vânat un *corp de rezonanță,* alcătuit dintr-un dovleac scobit, în scopul amplificării şi prelungirii vâjâitului pe care-l scoate coarda în clipa când săgeata îşi ia zborul" [2, p. 13]. În cultura autohtonă acesta (arcul) poate fi întâlnit în folclorul copiilor, fiind utilizat în mai multe jocuri. Spre exemplu: în jocul „de-a vânătoarea" copii îşi confecționează arcuri din mlădițe tinere de salcie, care produc sunete iuți, zvâcnite, produse prin întinderea coardei; ori un alt joc — „de-a cântatul la vioară", care este confecționată din trunchi de porumb cu secțiuni subțiri desfăcute care presupun nişte coarde; fiind umezite şi apoi frecate, produc un sunet surd, astfel mimând interpretarea la vioară.

În manuscrisele istoricilor antici găsim diverse informații despre utilizarea instrumentelor cordofone în cultura diferitor popoare, inclusiv şi în cultura tracilor. Spre exemplu, unele surse susțin că India este țara de origine a instrumentelor cordofone cu arcuş, altele menționează că instrumentele cordofone au fost răspândite şi în China, însă cu certitudine putem spune că perşii şi arabii au fost cei care au perfecționat şi au răspândit instrumentele cordofone în Asia şi

Europa. Consultând mai multe surse de informare am găsit divergenţe de opinii referitoare la instrumentele cordofone cu arcuş precum şi la originea şi evoluţia acestora până la vioara acustică şi varietăţile ei cunoscute în zilele noastre. Cu toate acestea vom încerca să întregim o imagine diacronică a viorii ca instrument tradiţional, iar spre sfârşit vom pune accent şi pe unele relatări scurte despre varietăţile şi evoluţia acesteia în sec. XX.

Astfel, cercetările organologice presupun drept cel mai vechi instrument cordofon cu arcuş *revanastronul* [3, p. 190] care a fost inventat cu aproximativ 5000 ani în urmă, în timpul domniei lui *Ravana, regele Ceylonului* [4, p. 11], fiind practicat şi în zilele noastre de călugării budişti. Printre primele instrumente de rudenie a *revanastronului* în literatura de specialitate este menţionată *rovana* — un instrument cu două corzi care are prima tablă de armonie confecţionată din lemn de *mounah*. Un alt instrument din aceiaşi familie, cunoscut în India, a fost *omertitul* — asemănător cu *revanastronul*. În Arabia, în acea perioadă, instrumentele cordofone cunosc o gamă variată de utilizare, instrumentul reprezentativ fiind *kemangeh a'gouz* şi rudena sa *kemangeh fark.* Un alt instrument pe care îl posedau muzicienii arabi a fost *rebabul*, utilizat bifuncţional: a) *rebab echchae'r* — rebab al poetului, b) *rebab moganuy* — rebab al cântăreţilor — având o construcţie modificată, cu o coardă şi două corzi. Toate aceste instrumente le putem găsi figurând în muzica veche a popoarelor respective.

În Europa, Maximilian Costin menţionează că, *ravanastronul* sub numele de *rebab* a fost adus de arabi (maurii din Spania) prin sec. IX-lea, prezenţa s-a fiind menţionată într-unul din manuscrisele abatelui Gebert, intitulat *De musica sacra* [4, p. 14-17]. În aceiaşi perioadă, date despre primele instrumentele cordofone europene, sunt amintite şi de Eduard Jones în lucrarea "*A Dissert on the Musical f the Welsh*". Este vorba despre instrumentul numit *Crouth* sau *Crowth* — inventat de Bretoni în sec. al IX–X-lea, fiind utilizat până aproximativ în sec. al XVIII-lea. O altă versiune a apariţiei acestui instrument este explicată de Zoltán Hegyesi prin originea acestuia, fiind considerată celtică [1, p. 16] (de altfel, patria celţilor ca şi a germanilor a fost Asia, şi nu este exclus ca aceştia să fi adus de la perşi sau de la induşi instrumentele folosite de aceste popoare). Un alt instrument cordofon, cunoscut în Europa, datează din sec. al XI-lea şi este menţionat în comunicările lui M. Hersart de la Villemarque — *krouz* sau *rota* barzilor din Bretonia şi Galia. Tot în acest secol găsim date despre o clasă de instrumente cordofone numite *vielle* sau *viola*. Iar în sec. al XV-lea în Germania apare un instrument asemănător celor anterioare — *Geige ohne Bunde* — violă fără benzi.

În sec. al XVII-lea apar date mai concrete despre evoluţia şi rudenia violei. Michail Pretorius notează în cartea sa *Syntagma Musicum de Organographia* vol. II (1619) despre existenţa violelor cu 3, 4, şi 5 coarde, iar Ganasi del Fontega ne comunică că acestea în Italia aveau 6, 7 coarde [3, p. 196]. În acea perioadă în Germania erau cunoscute şi cvartetele cu *violele de gamba*, însă, probabil cel mai apropiat instrument de vioara de azi a fost *Viola d'amore* construită la Constantinopol, care a emigrat în Serbia, Ungaria şi a ajuns în principatele române ale Valahiei şi Moldovei. Prin evoluţia sa în câteva secole vioara a devenit un instrument de referinţă în Europa. Alte surse istoriografice susţin apariţia acestui instrument în Turcia (numit *keman*) din India prin Persia deoarece primele coarde de fier au existat încă în India. Este necesar să menţionăm că Tiberiu Alexandru în lucrarea sa *Instrumente muzicale ale poporului român* relatează despre o familie întreagă a cordofonelor turceşti [5].

În general, sursele de informare din a doua jumătate a sec. XX-lea susţin că vioara ca instrument stabilit după forma, construcţia şi posibilităţile tehnice cunoscute în zilele noastre îşi

trage originea de la bine cunoscuţii meşteri italieni Stradivarius, Guarneri şi Amati (sec. XVI-XVII). Deşi, consultând surele moderne de relatare electronică cum ar fi internetul vom cita în continuare o altă viziune a evoluţiei viorii prin următoarele: „Vioara combină proprietăţile a trei instrumente: *rebec-ul*, *vielle renascentistă* şi *lira da braccio*. Primele viori aveau doar trei corzi iar în secolul al XVIII-lea încă mai exista o vioara de dimensiuni reduse (*quinton-ul*) care avea cinci corzi. Se consideră ca primele viori au apărut în regiunea de nord a Italiei. Drept urmare, un număr mare de viori din sec. al XVI-lea sânt atribuite unor meşteri lutieri italieni. Karel Moens - cercetător în domeniul instrumentelor muzicale de la Bruxelles susţine că dintre aceste instrumente, multe ar fi falsuri făcute în sec. XIX-lea [5, p. 98]. Tot Karel Moens este sigur ca primele viori italiene au fost făcute de muzicieni evrei sefarzi — familiile Linarol şi Spilman (evreii sefarzi sânt evrei care au trăit la început în Spania şi Portugalia). În 1492 aceştia au fost expulzaţi din Spania, împreună cu toţi musulmanii din regiune (în 1492 „Reconquista" s-a terminat o data cu capturarea Granadei). Este surprinzător faptul că primele documente referitoare la construirea viorii (1495) coincid aproape perfect cu sosirea în Italia a evreilor sefarzi. Primele dovezi despre construirea viori îşi au originea în Brescia şi Cremona. Cei mai cunoscuţi meşteri a acelei perioade din Brescia sânt Michele Zanetto, Battista Doneda şi Gasparo Bertolotti (Gasparo da Salo) (1542–1609). În Cremona, Andrea Amati este considerat a fi primul lutier ce a început sa facă viori. Karel Moens susţine că această informaţie nu este sigura, totuşi. În primul rând, se păstrează prea puţine viori făcute de el. Mai apoi, originile instrumentelor făcute de Andrea Amati pentru Carol al IX-lea al Franţei este pusă sub îndoială, deoarece nu există încă dovezi sigure. Cea mai veche sursă menţionând aceste instrumente este *Essai sur la musique* de La Borde (1780 — două secole după presupusa dată!). În al treilea rând, puţine documente menţionându-l pe Andrea Amati îl numesc lutier în sensul construirii de lăute. Mai mult, se crede ca maestrul de la care a preluat Andrea arta luteriei a fost Liunardo da Martinengo, un alt constructor de lăute. Exista surse menţionând cumpărarea viorilor în Cremona începând cu 1570, şi unele din aceste documente ar putea fi legate de numele fiilor lui Andrea Amati, Antonio şi Giralmo" [6].

Prezenţa viorii în cultura noastră tradiţională este strâns legată de fenomenul lăutăriei, aspect important al culturii populare din întreg arealul românesc. Cei care au moştenit, păstrat şi interpretat tezaurul muzical tradiţional sânt lăutarii — muzicienii profesionişti de tradiţie orală. Acest fenomen a evoluat ca unul social şi poate fi urmărit prin prisma istorică a poporului românesc având trăsături definitorii. *Lăutăria* este cunoscută ca fenomen oral, colectiv, sincretic, spontan şi pe lângă toate această meserie este o sursă de existentă. Pentru perceperea importanţei şi evoluţiei viorii în cultura tradiţională vom dezvălui în continuare date despre apariţia şi integrarea acesteia pe câteva perioade de manifestare şi evoluţie a fenomenului lăutăriei: sec. XIV-XVI, sec. XVII-XVIII, sec al. XIX-lea – prima jumătate a sec. al XX-lea şi perioada postbelică până în zilele noastre.

Prima perioadă de evoluţie a lăutăriei ca meşteşug o constituie începutul epocii medievale (fenomenul era cunoscut in orient în sec. IX-lea) prin muzicanţii de curte; în occident (sec. XI-lea) prin arta menestrelilor şi trubadurilor. Anume în această perioadă sunt consolidate Principatele Dunărene, se dezvoltă economia şi comerţul — factori care au favorizat apariţia fenomenului. Viaţa curţilor domneşti şi boiereşti vor constitui un important context generator. Obiceiul nobilimii româneşti de a avea la curte poeţi şi muzicanţi a fost inspirat din contactul cu cultura ortodoxă a Bizanţului şi cu cea laică a curţilor împărăteşti din Constantinopol care avea

poeţi şi cântăreţi, „plătiţi din banii ţării sau ai lor, pentru a le cânta victoriile, faptele unora, sau crezute ca atare” [7, p. 204].

Instrumentarul lăutăresc cordofon reprezentativ al acestei perioade se limitează la utilizarea lăutei şi probabil a psaltirii. Totodată, am constatat ambiguităţi semantice referitoare la denumirea unui şi aceluiaşi instrument, care au apărut probabil în rezultatul îmbinării eclectice a termenilor canonici greceşti cu cei din sfera laică. Ioan Gură De Aur — cunoscut teolog bizantin, ne relatează despre *lăută* „pre care o numeşte *scriptura*, *kitara* sau *psaltire*” [8, p. 213]. Aceste neclarităţi s-au produs probabil în urma utilizării terminologiei greceşti fără a se raporta la realitatea lingvistică locală, de asemenea probabil şi faptului că religia ortodoxă acordă instrumentarului muzical un rol simbolic în pictura murală, interzicând prezenţa şi utilizarea instrumentelor în cântarea bisericească.

Gusla sârbească (după T. Alexandru *gusla iugoslavă* şi *lahuta* albaneză se aseamănă mult cu *rababa* egipteană) era preferată la curtea lui Aron-Vodă (1451–1457) după *Învăţăturile lui Neagoe Basarab* (1512), este menţionată şi în cronica diplomatului polonez Matias Strykowski (1574). Însă acest instrument nu a fost preluat de lăutarii români.

Odată cu creşterea influenţelor turceşti pe la mijlocul sec. XVI-lea, cu prilejul înscăunării lui Ştefan Lăcustă la domnia Moldovei (1528-1540), acesta primeşte în semn de cinstire de la sultan „o tobă, şi un ţimbal” [5, p. 98]. Probabil că acel ţambal era instrumentul turcesc numit *canon* sau *santur*, instrument al muzicii orientale de cameră — un cordofon ciupit cu plector despre care găsim mai târziu date la Fr. I. Sulzer [5, p. 98] care putea fi şi psaltirul textelor biblice.

A doua perioadă de evoluţie a fenomenului lăutăriei reprezintă o perioadă intens influenţată de orient. Nobilimea era obsedată de normele conduitei orientale. La curţile domneşti este prezentă muzica militară turcească (meterhana) cântăreţi şi instrumentişti de serai, cu care contactează lăutarii locali, preluând repertoriu şi instrumentele lor. Totodată se face simţită şi o influenţă occidentală prin cultura renascentistă europeană la serbări, petreceri şi baluri organizate la curţile domneşti ale marilor voievozi din sec. al XVII-lea Vasile Lupu, Gheorghe Duca, Constantin Brîncoveanu [9, p. 24].

Instrumentarul lăutăresc cunoaşte o perioadă de îmbogăţire cu instrumente cordofone. Anume în această perioadă este adoptată vioara care va avea un rol enorm în dezvoltarea tradiţiei instrumentale [10, p. 41]. Se presupune că *vioara* a pătruns în spaţiul românesc pe două căi: a) prin muzicanţii ambulanţi din occident, mai cu seamă prin filiera poloneză [11, p. 102]; b) prin orient, precursorul viorii fiind *kemanul* turcesc. Astfel, spre sf. sec. al XVII-lea o bună parte din lăutarii din mediul urban au preluat *vioara*. O dovadă a acestui fapt ne serveşte cronica diplomatului suedez Weissmantel (1712), unde *kemanul* şi *canonul* turcesc sânt caracterizate ca: ”viori făcute dintr-un băţ şi un ţambal mic de proastă calitate, căci altfel de lăutari nu sânt în toată ţara. Aceşti muzicanţi cântă din vioară şi din gură şi joacă totodată şi ei împreună cu nuntaşii” [10, p. 30].

A treia perioadă (sf. sec. al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea) de evoluţie a fenomenului lăutăriei este înscrisă în epoca marilor transformări sociale şi culturale care au contribuit la stabilirea civilizaţiei moderne. În această perioadă se produc schimbări radicale în viaţa politică şi economică a societăţii româneşti. În 1774 la Kuciuk-Kainargi a fost încheiat pactul de pace cu Orientul (Imperiul otoman), fapt care a dus la mari schimbări în sfera relaţiilor burgheze pe toate planurile vieţii sociale. Un mare accent se pune pe diverse acţiuni culturale ca

învăţământul şi arta, se organizează reprezentări de operă, muzică de fanfară militară, se deschid conservatoare, teatre, etc. [7, p. 168].

Instrumentarul lăutăresc al acestei perioade istorice va ţine de cerinţele estetice, de gust şi modă. Pe la mijlocul sec. al XIX-lea instrumentele orientale nu mai sânt utile fiind abandonate treptat. În mediul rural vor fi cunoscute ansambluri ce îmbină vioara şi cobza, iar pe la sf. sec. al XIX-lea începutul sec. al XX-lea cobza va fi înlocuită cu ţambalul. În funcţie de amploare, vor fi cunoscute diferite tipuri de ansambluri fiind introdusă încă o vioară, un fluier sau nai. Victor Ghilaş în monografia sa *Timbrul în muzica instrumentală tradiţională de ansamblu* [12]. prezintă un tabel cronologic cu date referitoare la istoria interpretării tradiţionale de ansamblu şi prezenţa viorii în cultura populară.

Progresul tehnic caracteristic occidentului pe la sf. sec XIX-lea, confirmat prin apariţia electricităţii, fotografia, industria de maşini etc., a influenţat şi domeniul artei. Astfel, la sf. sec. XIX-lea – încep. sec. XX-lea în instrumentarul lăutăresc apare un nou tip de vioară. Vioara cu goarnă sau *Vioara Stroh.* În dicţionarul electronic *Wikipedia* inventatorul acestui instrument este numit englezul John Matthias Augustus Stroh, iar *Vioara Stroh* a fost patentată ca instrument muzical cordofon la Londra în 1899. Acest instrument a fost creat pentru a fi utilizată în industria de înregistrare până la introducerea amplificării electronice. *Vioara Stroh* are un rezonator şi un corn care amplifică sunetul ca la gramofoanele mecanice din acea vreme. Lăutarii români au adaptat interpretarea la acest tip de vioară necesităţilor interpretative, utilizând corzile *D, A, E*, ca la o vioara acustică, iar coarda *G* a fost înlocuită cu o coardă mai subţire, doar pentru stabilitatea mecanica a instrumentului [13]. *Vioara Stroh* este un instrument care a fost adaptat şi devenit în scurt timp specific muzicii instrumentale pentru lăutarii bihoreni. Totuşi nu se ştie sigur dacă vioara cu goarnă folosită în tarafurile din zonă are aceeaşi construcţie ca cea creată de Stroh. Aceleaşi surse de informare susţin că, probabil, ca vioara cu goarnă să fi fost folosită şi în Transilvania până la 1900. După unele relatări, la joc, în sat, lăutarii veneau cu „duba, taragoata şi vioara cu goarnă (sau cetera cum i se spune în zona Munţilor Apuseni)”. Alte nume ale acestui instrument sânt *vioară cu pâlnie*, *vioară-porumb* (corn vioara) sau *hidede cu tolcer* (hidede = vioara, tolcer = pâlnie) [14]. Cei mai celebri violonişti din spaţiul românesc care au utilizat *Vioara Stroh* sânt: Gheorghe Rada, Florica Bradu, Florica Ungur, Florica Duma, Leontin Ciucur, Cornel Borza, Vasile Iova etc.

O altă inovaţie apărută în sec. al XX-lea a fost vioara electrică care a influenţat considerabil instrumentarul şi repertoriul contemporan al lăutarilor. Pentru prima dată vioara electrică [15] a fost utilizată în muzica jazz de Hezekiah Leroy Gordon Smith (14 august 1909 – 25 septembrie 1967) cu pseudonimul Stuff Smith [16]. Acesta a ataşat viorii acustice un piezzo element pentru chitară electrică. De altfel, pe parcursul sec. al XX-lea au fost construite mai multe tipuri de viori electrice, iar la sf. anilor `80 vioara acustică cu piezzo element este utilizată şi în muzica lăutărească de Carmen Piculeaţă. Datorită amplificării de sunet şi timbrului sonor atractiv lăutarii preferă tot mai des anume acest tip de viorii. În continuare vom specifica varietăţile viorilor electrice construite în sec. XX.

a) Vioara acustică — o vioara echipată cu amplificare de sunet electronic. Acest termen (vioara electrică) se referă la o vioară cu un *pick-up* electric de un anumit tip, un element piezzo-electric sau un *pick-up* magnetic ataşat la sfârşitul grifului. Corporaţiile americane *Electro Stringed Instrument Corporation*, *Vega* şi *Fender* în anii `20, `30 şi respectiv `40 au produs mai multe serii de instrumente de acest tip care, însă, nu au avut succes comercial.

b) Vioara cu corp solid — un model cu o construcţie non-tradiţională, având un design minimalist, fără cutie de rezonanţă. Aceste viori sânt confecţionate din materiale cum ar fi kevlar, sticlă sau fibre de carbon. Vioara cu corp solid este considerat un instrument „experimental", deoarece nu are o construcţie standard. Performanţele acestui instrument includ de obicei procesarea electronică, proces caracteristic pentru chitara electrică. Pentru a obţine un sunet dorit aceasta ar putea include efecte de *delay, reverb, chorus, distortion* etc. Aceste viori pot avea 4, 5 (cu coarda *C*), 6 (cu coarda *C* şi *F*), 7 (cu coarda *C, F* şi *B)* coarde.

c) Vioara cu bandă şi arcuş (*tape-bow violin*) — un instrument electronic construit de Laurie Anderson în 1977, care seamănă cu o vioara electrica dar nu are corzi. Acesta emite semnale sonore prin tragere cu arcuşul pe o bandă magnetică înregistrată, montată pe instrument. Acest model este un predecesor al tehnicii de „zgârieturi" — specifică Dj-lor, care utilizează plăcile de vinil în muzica rap şi hip-hop.

d) Vioara MIDI. La mijlocul anilor 1980, Corporaţia *Zeta Music* a produs un prototip al viorii lui Laurie Anderson, care, prin plasarea unui pick-up personalizat şi un modul de conversie, expune date MIDI, permiţând violonistului să dirijeze chiar un sintetizator. Acest model a fost perfecţionat, şi mai târziu sa transformat într-un produs comercial. Spre deosebire de alte modele de *pickup, pickup-ul Zeta* are capacitatea de a reda semnalul de la fiecare coardă pe un canal audio separat. Folosind un cablu *multi-pin*, acesta permite un control pe tonuri polifonice MIDI, cu fiecare coardă setată la un canal MIDI independent. Cele mai recente performanţe ale acestui model le-a realizat Keith McMillen, unul din fondatorii *Zeta Music*, care a produs un nou tip de conectare — *StringPort* pentru tonurile polifonice de apel USB 2.0 converter, la care se pot conecta modelele viorilor Zeta. În timp ce *Zeta Music* produce modele de viori polifonice, Corporaţiile *Roland* şi *Yamaha* produc viori monofonice care pot fi adaptate şi pentru utilizarea acestora la ieşiri standard de vioara electrică. Cei mai cunoscuţi violonişti care au utilizat vioară MIDI sânt: Jean-Luc Ponty, Charles Bisharat, Drew Tretick, Grigorie Docenko, Dorothy Martirano şi Boyd Tinsley de la *Dave Matthews Band*.

Actualmente, modelele preferate de lăutarii violonişti sânt produsele Corporaţiei *Zeta Music* şi *Yamaha*, deoarece acestea pot fi utilizate ca instrument monofonic şi polifonic. Vioara cu corp solid a fost utilizată pentru prima dată în muzica lăutărească autohtonă de vestitul violonist din România Ninel de la Brăila posedând o vioară *Zeta* (la începutul anilor `90 al sec. XX-lea), iar în Republica Moldova primul violonist care posedă acest instrument este Marcel Ştefăneţ (la sf. anilor `90 al sec. XX-lea, posedând o vioară *Yamaha*). Vom menţiona că, actualmente, majoritatea violoniştilor atât din arealul românesc, cât şi cei din Republica Moldova utilizează viori acustice cu piezzo element, viori cu corp solid monofonice şi în cazuri mai rare viorile MIDI polifonice (în special la înregistrările de studiou).

Referinţe bibliografice

1. GHIRCOIAŞIU, R. *Contribuţii la istoria muzicii româneşti*. Bucureşti, 1963.
2. HEGYESI, Z. Originea şi strămoşii viorii. **In:** HEGYESI, Z. *Vioara şi constructorii ei*. Bucureşti, 1962, p. 13-27.
3. BURADA, T. Originea violinei şi perfecţionarea ei. **In:** BURADA, T. *Opere*. Bucureşti, 1975, Vol. 2, p. 188-200.
4. COSTIN, M. Originea şi premergătorii viorii. **In:** COSTIN, M. *Vioara, maeştrii şi arta ei. Bucureşti*, 1964, p. 11-23.
5. ALEXANDRU, T. *Instrumentele muzicale ale poporului român*. Bucureşti, 1956.

6. Instrumente: Vioara [online]. **In:** *ImagoMundi:* [situl formației de muzică veche]. [citat 28 noiem. 2012]. Disponibil: <http://www.imagomundi.ro/instrumente/>.
7. CIOBANU, Gh. *Studii de etnomuzicologie şi bizantologie.*Vol. 3. Bucureşti, 1992.
8. TOMESCU, V. *Muzica daco-romană*. Bucureşti, 1982.
9. GHIRCOIAŞIU, R. *Cultura muzicală românească în sec. XVIII - XIX-lea.* Bucureşti, 1992.
10. COSMA, V. *Figuri de lăutari.* Bucureşti, 1960.
11. COSMA, O. L. *Hronicul muzicii româneşt.* Vol.1. Bucureşti, 1973.
12. GHILAŞ, V. *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu.* Chişinău: SeArec-com, 2001.
13. Romanian music - Stroh violin : Vioară cu goarnă - Stroh violin [online]. **In**: *Eliznik Web Pages*. [citat 30 noiem. 2012]. Disponibil: <http://www.eliznik.org.uk/RomaniaMusic/stroh.htm>.
14. Vioară cu goarnă. **In**: *Wikipedia*: Enciclopedia liberă [online]. [citat 05 dec. 2012]. Disponibil: <http://ro.wikipedia.org/wiki/ Vioară_cu_goarnă>.
15. Electric violin. **In**: *Wikipedia*: The Free Encyclopedia [online]. [citat 05 dec. 2012]. Disponibil: <http://en.wikipedia.org/wiki/Electric_violin>.
16. Stuff Smith. **In**: *Wikipedia*: The Free Encyclopedia [online]. [citat 07 dec. 2012]. Disponibil: <http://en.wikipedia.org/wiki/Stuff_Smith>.

Departamentul Activității Editoriale,
Poligrafie şi Aprovizionare cu Cărți

Firma poligrafică
„VALINEX” SRL,

Chişinău, str. Florilor,
30/1A, 26B, tel./fax 43-03-91

e-mail: info@valinex.md
http:\\www.valinex.md

Bun de tipar 07.06.2013
Coli editoriale 21,55. Coli de tipar conv. 31,16.
Format 60x84 1/8. Garnitură „Times”.
Hîrtie ofset. Tirajul 200.