

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

ISSN 2345–1408
Categoria C

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

Nr.1 (30), 2017



Tipografia FOXTROT SRL
Chișinău

Revistă științifică, categoria C

COLEGIUL DE REDACȚIE:

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

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

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

MEMBRI: Viorel MUNTEANU, prof. univ., dr. (Iași, România)
Enio BARTOS, prof. univ., dr. (Iași, România)
Florin FAIFER, prof. univ., dr. (Iași, România)
Milos MISTRİK, dr. (Bratislava, Slovacia)
Miruna RUNCAN, prof. univ., dr. (Cluj-Napoca, România)
Elena CHIRCEV, conf. univ., dr. (Cluj-Napoca, România)
Veronica DEMENESCU, conf. univ., dr. (Timișoara, România)
Andriej MOSKWIN, conf. univ., dr. hab. (Varșovia, Polonia)
Tatiana BEREZOVICOVA, prof. univ. interimar, dr. (Republica Moldova,
Chișinău)
Rodica AVASILOAIE, lect. univ., director bibliotecă AMTAP (Republica Moldova,
Chișinău)

ÎN BAZA MATERIALELOR ȘTIINȚIFICE DIN CADRUL PROIECTULUI *PATRIMONIUL MUZICAL DIN REPUBLICA MOLDOVA (FOLCLOR ȘI CREAȚIE COMPONISTICĂ): ACTUALIZARE, SISTEMATIZARE, DIGITALIZARE*

Coordonatori științifici și redactori: Larisa BALABAN, conf. univ., dr. în studiul artelor
Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ., dr.

Diana BUNEA, conf. univ., dr. în studiul artelor

Redactor literar:

Eugenia BANARU, conf. univ.

Asistență bibliografică:

Svetlana TEODOR

Vasilisa NECHIFOREAC

Asistență computerizată:

Larisa BALABAN, conf. univ., dr.

Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ., dr.

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

E-mail: ProiectAMTAP@gmail.com

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

str. A. Mateevici, 111

Chișinău, MD 2009

www.amtap.md

ISSN 2345-1408

CUPRINS

**I. CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL CREAȚIEI MUZICALE
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

Muzică pentru orchestră: simfonică, concertantă ș.a.

КОЧАРОВА ГАЛИНА
COSEAROVA GALINA

ЖАНР СИМФОНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА ВИКТОРА СИМОНОВА

GENUL DE SIMFONIE ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI VICTOR SIMONOV

THE SYMPHONY GENRE IN THE CREATION OF COMPOSER VIKTOR SIMONOV 10

ПЫСЛАРЬ СНЕЖАНА
PÎSLARI SNEJANA

СТИХИРА ПАВЛА РИВИЛИСА. ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВКИ

STIKHIRA DE PAVEL RIVILIS. PARTICULARITĂȚILE ORCHESTRAȚIEI

STIKHIRA BY PAVEL RIVILIS. PECULARITIES OF ORCHESTRATION 19

СЮБАНУ ГЕНАДИЕ

ORGANIZAREA INTONAȚIONALĂ ÎN CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ MOMENTE DE GHENADIE СЮБАНУ

THE INTONATIONAL ORGANIZATION IN THE VIOLIN CONCERTO *MOMENTS* BY GHENADIE СЮБАНУ 24

ВАРДАНЯН АЛЕНА
VARDANEAN ALIONA

ВЛИЯНИЕ ТЕНДЕНЦИИ КАМЕРНИЗАЦИИ НА ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

INFLUENȚA MUZICII DE CAMERĂ ASUPRA CONCERTULUI PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE INFLUENCE OF CHAMBER MUSIC ON THE CONCERTO FOR PIANO AND SYMPHONY ORCHESTRA IN THE CREATION OF MOLDOVAN COMPOSERS 30

МУЗЫКА ТАТЬЯНА
MUZICA TATIANA

ПРЕТВОРЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ МОЛДОВЫ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ПИАНО И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА ТЕОДОРА ЗГУРЯНУ

PERPETUAREA TRADIȚIILOR NAȚIONALE DIN MOLDOVA ÎN CONCERTUL
PENTRU NAI ȘI ORCHESTRA SIMFONICĂ AL LUI TEODOR ZGUREANU

NATIONAL FOLK MUSIC TRADITIONS IN TEODOR ZGUREANU'S
CONCERTO FOR NAI (ROMANIAN PAN FLUTE) AND ORCHESTRA 35

GÎRBU ECATERINA

**ABORDAREA CONTEMPORANĂ A COLINDEI ÎN PIESA PENTRU
ORCHESTRA DE COARDE *РОЖДЕСТВЕНСКАЯ НОЧЬ (NOAPTE DE
CRĂCIUN)* DE V. CIOLAC**

CONTEMPORARY APPROACH TO THE CAROL IN THE WORK FOR STRING
ORCHESTRA *THE CHRISTMAS NIGHT* BY V. CIOLAC 39

ЧОБАНУ-СУХОМЛИН ИРИНА

CIOBANU-SUHOMLIN IRINA

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАКТОВКА ПОЭТИЧЕСКОГО ИСТОЧНИКА В РЭП-
ПОЭМЕ ИЗ ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА ДЛЯ БАРИТОНА С
ОРКЕСТРОМ *APRÈS UNE LECTURE* Г. ЧОБАНУ**

TRATAREA MUZICALĂ A SURSEI POETICE ÎN *POEM RAP* DIN CICLUL VOCAL-
SIMFONIC PENTRU BARITON ȘI ORCHESTRĂ *APRÈS UNE LECTURE* DE
GH. CIOBANU

MUSICAL INTERPRETATION OF THE POETIC SOURCE IN THE *RAP-POEM* FROM
THE VOCAL-SYMPHONIC CYCLE FOR BARITONE AND ORCHESTRA *APRÈS
UNE LECTURE* BY GHENADIE CIOBANU 44

Muzică de cameră

CHICIUC NATALIA

***CVARTETUL NR.1 PENTRU INSTRUMENTE CU COARDE DE GHEORGHE
NEAGA ÎNTRE VECHI ȘI NOU***

GHEORGHE NEAGA'S *QUARTET No.1 FOR STRING INSTRUMENTS* BETWEEN
OLD AND NEW 52

БЕЛЫХ МАРГАРИТА

BELÎN MARGARITA

**В. БЕЛЯЕВ. *СТРУННЫЙ КВАРТЕТ №1: ВЫСОТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ И ЕЕ
ВЛИЯНИЕ НА ДРАМАТУРГИЮ СОЧИНЕНИЯ***

ORGANIZAREA SONORĂ ÎN *CVARTETUL DE COARDE Nr. 1* DE V. BELEAEV ȘI
INFLUENȚA EI ASUPRA DRAMATURGIEI CREAȚIEI

V. BELEAEV. *STRING QUARTET No.1: PITCH ORGANIZATION AND ITS
INFLUENCE ON THE DRAMATURGY OF THE COMPOZITION* 60

ROȘCA SERGIU**SINTEZĂ ASUPRA PIESEI *FOLK* PENTRU NAI, FLAUT, CLARINET, PERCUȚIE ȘI PIAN DE SERGIU ROȘCA**

ANNOTATION ON THE COMPOSITION *FOLK*, FOR FLUTE, CLARINET, PERCUSSION, AND PIANO BY SERGIU ROȘCA 66

CÂRSTEA SERGIU, MELNIC VICTORIA***CAPRICCIO PENTRU TROMPETĂ ȘI PIAN DE BORIS DUBOSARȘCHI — O MOSTRĂ DE NEOFOLCLORISM ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ AUTOHTONĂ***

CAPRICCIO PENTRU TROMPETĂ ȘI PIAN DE BORIS DUBOSARȘCHI — O MOSTRĂ DE NEOFOLCLORISM ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ AUTOHTONĂ 71

БЕРЕЗОВИКОВА ТАТЬЯНА, СТРЕЗЕВ МИХАИЛ

BEREZOVICOVA TATIANA, STREZEV MIHAIL

РАННЕЕ ОРГАНОЕ ТВОРЧЕСТВО ДМИТРИЯ КИЦЕНКО

CREAȚIILE TIMPURII PENTRU ORGĂ ALE LUI DMITRI CHIȚENCO

DMITRY KITSENKO'S EARLY CREATION FOR ORGHAN 77

КАБАКОВ ДМИТРИЙ, ЦИРКУНОВА СВЕТЛАНА

SABACOV DMITRII, ȚIRCUNOVA SVETLANA

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА, КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ В СОЧИНЕНИИ С. ПЫСЛАРЬ *LES CANTILÈNES* ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

PARTICULARITĂȚILE LIMBAJULUI MUZICAL, COMPOZIȚIEI ȘI ДРАМАТУРГИЕИ ÎN CREAȚIA *LES CANTILÈNES* PENTRU PIAN DE S. PÎSLARI

PARTICULAR QUALITIES OF MUSICAL LANGUAGE, COMPOSITION AND ДРАМАТУРГИИ IN S. PISLARI'S COMPOSITION *LES CANTILÈNES* FOR PIANO 88

ROMAN RUSLANA**ЦИКЛУРИЛЕ DE MINIATURI PENTRU PIAN ÎN CREAȚIA LUI SOLOMON LOBEL**

MINIATURE CYCLES FOR PIANO IN THE ARTISTIC CREATION OF SOLOMON LOBEL 96

МАМАЛЫГА МАРИНА

MAMALÎGA MARINA

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И ФАКТУРЫ В КОНЦЕРТНОМ ВАЛЬСЕ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО ОЛЕГА НЕГРУЦЫ

TRĂSĂTURILE SPECIFICE ALE LIMBAJULUI MUZICAL ȘI ALE FACTURII ÎN *VALSUL DE CONCERT* PENTRU DOUĂ PIANE DE OLEG NEGRUȚA

SPECIFIC FEATURES OF THE MUSICAL LANGUAGE AND TEXTURE IN THE CONCERT WALTZ FOR TWO PIANOS BY OLEG NEGRUTA 100

Muzică corală, vocală**БАЛАБАН ЛАРИСА, ЧОБАНУ-СУХОМЛИН ИРИНА**

BALABAN LARISA, CIOBANU-SUHOMLIN IRINA

**УНИКАЛЬНЫЙ ПАМЯТНИК МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
БЕССАРАБИИ: ЛИТУРГИЯ СВ. ИОАННА ЗЛАТОУСТА ВЯЧЕСЛАВА
БУЛЫЧЕВА (ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ОПИСАНИЕ)**UN MONUMENT UNIC AL ARTEI MUZICALE DIN BASARABIA: LITURGHIA LUI
IOAN GURĂ DE AUR DE VEACESLAV BULĂCEV (CONSIDERAȚII PREALABILE)THE UNIQUE MONUMENT OF MUSICAL ART FROM BESSARABIA: THE
LITURGY OF ST. JOHN CHRYSOSTOM BY VEACESLAV BULYCIOV
(PRELIMINARY SURVEY) 106**BARBANOI HRISTINA****CREAȚILE ORIGINALE DE AUTOR — IMNELE HERUVICE DIN CICLUL
LITURGIC IMNELE SFINTEI LITURGHII DE MIHAIL BEREZOVSKI —
PARTICULARITĂȚI COMPOZITIONALE ȘI DE DRAMATURGIE**AUTHOR'S ORIGINAL CREATIONS — CHERUBIC HYMNS FROM *THE DIVINE
LITURGY HYMNS* CYCLE BY M. BEREZOVSKI — COMPOSITIONAL AND
DRAMATURGY PARTICULARITIES 113**КУЗНЕЦОВА НАДЕЖДА**

CUZNETOVA NADEJDA

**ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ГЕРОИКО-ПАТРИОТИЧЕСКОЙ
ТЕМАТИКИ В КАНТАТЕ В. ЗАГОРСКОГО ПОД ЗНАМЕНОМ ПОБЕД**PARTICULARITĂȚI ALE REFLECTĂRII SUBIECTULUI EROICO-PATRIOTIC ÎN
CANTATA *SUB STEAGUL BIRUINȚELOR* DE V. ZAGORSCHISPECIFIC FEATURES OF THE EMBODIMENT OF THE HEROIC-PATRIOTIC
SUBJECT IN THE CANTATA *UNDER A BANNER OF VICTORIES* BY
V. ZAGORSCHI 117**КОНУНОВА ЕЛЕНА, ЦИРКУНОВА СВЕТЛАНА**

CONUNOVA ELENA, ȚIRCUNOVA SVETLANA

**О ПОЭТИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА *ДЕВЯТАЯ ЛУНА*
ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ**DESPRE BAZA POETICĂ A CICLULUI VOCAL *A NOUĂ LUNA ÎN CER*
DE GHENADIE CIOBANUABOUT THE POETIC BASIS OF THE VOCAL CYCLE *A NOUĂ LUNA ÎN CER*
(*THE NINTH MOON*) BY GHENADIE CIOBANU 124

КОАДЭ ТАТЬЯНА
COADĂ TATIANA

СТАРОПРОВАНСАЛЬСКИЕ БАЛЛАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ГОЛОСА
С. ПЫСЛАРЬ: ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

BALLATE PROVENSALE VECHE DE S. PÎSLARI: PARTICULARITĂȚI DE
MODELARE A FORMEI

THE OLD PROVENÇAL BALLATAS FOR VOICE AND VIOLIN BY SNEJANA
PISLARI: ISSUES OF FORMATION 129

II. CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL FOLCLORULUI MUZICAL

МИРОНЕНКО ЯРОСЛАВ
MIRONENKO IAROSLAV

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА НА ОСНОВЕ СИНХРОННОГО И
ДИАХРОННОГО ПОДХОДОВ

DEFINIȚIA CONCEPTULUI DE FOLCLOR ÎN BAZA ABORDĂRII SINCRONICE
ȘI DIACRONICE

DETERMINING THE CONCEPT OF FOLKLORE BASED ON THE SYNCHRONIC
AND DIACHRONIC APPROACH 136

BADRAJAN SVETLANA

SPAȚIUL ȘI TIMPUL SONOR PRIN PRISMA GÂNDIRII MUZICALE
TRADIȚIONALE — VALOARE ȘI CONȚINUTURI

SPACE AND TIME SOUND IN THE LIGHT OF TRADITIONAL MUSICAL
THINKING —VALUE AND CONTENTS 140

CRISTESCU CONSTANȚA

ТИПУРИ МЕЛОДИЧЕ ÎН CÂNTECUL RITUAL DE NUNTĂ

MELODIC TYPES IN THE RITUAL WEDDING SONG FROM BUKOVINA 144

SLABARI NICOLAE, COTOS MIHAI

PARTICULARITĂȚI STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE ÎN REPERTORIUL
FOLCLORIC AL LĂUTARULUI VIOLONIST ALEXANDRU BIDIREL

SOME STYLISTIC AND INTERPRETIVE PARTICULARITIES IN THE FOLK
REPERTORY OF THE FIDDLER VIOLINIST ALEXANDRU BIDIREL 150

GRIB VITALIE

АПОРТУЛ ВИOLONИСТУЛУИ ДУМИТРУ БЛАЖИНУ ЛА ПĂСТРАРЕА ȘИ
ВАЛОРИФИКАРЕА КУЛТУРИИ МУЗИКАЛЕ ТРАДИȚИОНАЛЕ

THE CONTRIBUTION OF VIOLINIST DUMITRU BLAJINU TO PRESERVING
AND PROMOTING TRADITIONAL MUSICAL CULTURE 160

III. VALENTELE CULTURAL-ARTISTICE. ASIGURAREA METODICO-STIINȚIFICĂ A PROCESULUI DIDACTIC ȘI A ACTIVITĂȚII CONCERTISTICE DIN DOMENIU

ЗЕНКИН КОНСТАНТИН

ZENKIN CONSTANTIN

О ПРОЯВЛЕНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО В МУЗЫКЕ

DESPRE MANIFESTAREA NAȚIONALULUI ÎN MUZICĂ

ABOUT NATIONAL FEATURES IN MUSIC 164

МИРОНЕНКО ЕЛЕНА

MIRONENCO ELENA

БОЛЕВЫЕ ТОЧКИ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА

PUNCTELE FIERBINTI ALE ÎNVĂȚĂMÂNTULUI MUZICOLOGIC CONTEMPORAN ÎN REPUBLICA MOLDOVA

WEAK POINTS OF MODERN MUSICOLOGICAL EDUCATION IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA 170

МЕЛЬНИК ТАМАРА

MELNIC TAMARA

ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА А.Л. СОКОВНИНА. ЕЛЕНА РЕШЕТНИЧЕНКО — ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

ȘCOALA DE PIAN A LUI A. L. SOCOVNIN. ELENA REȘETNICENCO — SCHIȚĂ DE PORTRET ARTISTIC

A.L. SOKOVNIN'S PIANO SCHOOL. ELENA RESHETNICHENKO — SOME TRAITS OF THE CREATIVE PORTRAIT 174

TANASÎCIUC NATALIA

CREAȚIA VOCALĂ A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN PRACTICA INTERPRETATIVĂ INTERNAȚIONALĂ DE CONCERT

THE VOCAL CREATION OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE INTERNATIONAL CONCERT PRACTICE 179

ПИЛИПЕЦКИЙ СЕРГЕЙ

PILIPETȘHI SERGHEI

М. ЧЕБОТАРИ И Р. ШТРАУС: ХРОНИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ И ЛИЧНЫХ КОНТАКТОВ (1931–1941)

M. SEBOTARI ȘI R. STRAUSS: CRONICA CONTACTELOR PROFESIONALE ȘI PERSONALE (1931–1941)

M. SEBOTARI AND R. STRAUSS: CHRONICLE OF PROFESSIONAL AND PERSONAL CONTACTS (1931–1941) 181

ПИЛИПЕЦКИЙ СЕРГЕЙ

PILIPETȘHI SERGHEI

М. ЧЕБОТАРИ И Р. ШТРАУС: ХРОНИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ И ЛИЧНЫХ КОНТАКТОВ (1942–1949)

M. SEBOTARI ȘI R. STRAUSS: CRONICA CONTACTELOR PROFESIONALE ȘI PERSONALE (1942–1949)

M. SEBOTARI AND R. STRAUSS: CHRONICLE OF PROFESSIONAL AND PERSONAL CONTACTS (1942–1949) 187

I. CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL CREAȚIEI MUZICALE DIN REPUBLICA MOLDOVA

Muzică pentru orchestră: simfonică, concertantă ș.a.

ЖАНР СИМФОНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА ВИКТОРА СИМОНОВА

GENUL DE SIMFONIE ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI VICTOR SIMONOV

THE SYMPHONY GENRE IN THE CREATION OF COMPOSER VIKTOR SIMONOV

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

доктор искусствоведения, профессор,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 785.11(470)

В статье предлагается краткий обзор симфонического творчества Виктора Симонова, выполненный в преддверии 80-летнего юбилея композитора, на протяжении 1975–1991 года работавшего в Молдавии и поныне, несмотря на переезд в Москву, сохранившего членство в Союзе композиторов и музыковедов Республики Молдова. К настоящему времени крупные оркестровые сочинения в его портфеле представлены десятью инструментальными концертами и семью симфониями. Часть из этих произведений прозвучала в Кишиневе, Тирасполе и Москве, где в последние годы его музыка входит в программу Международных фестивалей «Московская осень».

Ключевые слова: композитор Виктор Симонов, симфонический «сверхцикл», симфония, инструментальный концерт, 80-летний юбилей

Articolul oferă o scurtă trecere în revistă a creațiilor simfonice semnate de Victor Simonov, realizată în ajunul jubileului său de 80 de ani. Compozitorul a activat în Moldova între anii 1975–1991, păstrând, însă, și astăzi, în pofida faptului că este stabilit la Moscova, calitatea sa de membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova. Până în prezent, portofoliul său conține mai multe lucrări orchestrale de proporții mari, printre care se numără cele zece concerte instrumentale și șapte simfonii. Unele dintre aceste lucrări au fost interpretate la Chișinău, Tiraspol și Moscova, unde muzica lui în ultimii ani a fost inclusă în programele Festivalului Internațional „Toamna la Moscova”.

Cuvinte-cheie: compozitorul Victor Simonov, "super ciclu" simfonic, simfonie, concert instrumental, jubileul de 80 de ani

The article contains a brief overview of the symphony creation of Viktor Simonov realized on the eve of the composer's 80th anniversary, who worked in Moldova in the period between 1975 and 1991 and after moving to Moscow he kept up his membership of the Union of Composers and Musicologists of the Republic of Moldova. By now, large orchestral works in his portfolio are represented by ten instrumental concertos and seven symphonies. Some of these creations were performed in Chisinau, Tiraspol and Moscow, where, in the recent years, his music has been included in the programs of the International Festival "Moscow Autumn".

Keywords: composer Viktor Simonov, symphonic "super cycle", symphony, instrumental concerto, the 80th anniversary

Музыказнание Молдовы в качестве одной из ведущих сфер исследования всегда выдвигало инструментальную музыку. Первостепенное значение ей придавал и В.В. Аксенов, в ряду научных трудов которого особое место занимают работы, посвященные проблемам симфонии и симфонических жанров. Так, в списке его публикаций

насчитывается 38 наименований статей и монографий по этой теме, а в вышедшем в 2012 году в Клузе сборнике *Studii muzicologice* [1] в шести из восьми материалов второго раздела, озаглавленного *File din istoria modernă a artei muzicale naționale (Republica Moldova)*, автор дает критический анализ конкретных симфонических произведений и предлагает оценку новых тенденций в данной области творчества.

Столь пристальное внимание к жанру симфонии со стороны такого выдающегося музыковеда-исследователя, каким являлся В.В. Аксенов, не случайно — ведь симфония издавна считается одним из наиболее сложных в концептуальном отношении сочинений, разносторонне отражающим формы человеческого бытия, к тому же она эффективно характеризует и уровень профессионализма композиторов, обращающихся к данному жанру. Примером верности ему может служить и Виктор Симонов (род. в 1938 г.) — композитор, посвятивший Молдове 16 лет творческой жизни, с 1975 по 1991 год, и в настоящее время приближающийся к 80-летию юбилею. Он не просто отдал дань этому жанру — на сегодняшний день в его творческом портфеле 7 симфоний из восьми, созданных в разные годы в Москве и в Кишиневе. Семь из восьми — потому, что партитура Третьей симфонии, написанной в Кишиневе в 1982–84 гг. и исполненной в 1984 году в Омске оркестром под управлением И.М. Альтермана, была утрачена. Лишь значительно позже — в 2010 году, уже в Москве, композитор решился заполнить эту лауну и обратился к замыслу новой симфонии, которую обозначил номером 3.

Первый же опыт в жанре симфонии В. Симонов приобрел в студенческие годы, создав свою дипломную работу в классе профессора Н.И. Пейко, представителя школы Н.Я. Мяковского (оба этих композитора, как известно, были приверженцами жанра симфонии). Представлена была Первая симфония В. Симонова, написанная в 1964–65 гг., весной 1965 года в Большом концертном зале Института им. Гнесиных, в исполнении симфонического оркестра Государственного Академического Большого театра СССР под управлением О.М. Агаркова. Тепло встреченная публикой, она получила высшую оценку и Государственной экзаменационной комиссии. Мне в тот год также довелось присутствовать на этой премьере, как и быть свидетелем самого процесса сочинения многих страниц Симфонии.

Симфония эта четырехчастна, в ней преобладает лирико-драматический характер. Первая часть (*c-moll*) по традиции, выдержана в сонатной форме со вступлением сигнального характера и воспроизводит все ее атрибуты. Вторая часть (*Andante, fis-moll*) — лирическая, в сложной трехчастной форме, третья (*Allegro, B-dur*) — жизнерадостное скерцо, также написано в сложной трехчастной форме со вступлением на теме-сигнале из первой части и кодой. Здесь сложная трехчастная форма более многотемна и развернута, обладает чертами и смешанной формы. Финал (*Allegro molto, c-moll*) опирается на схему сонатной формы, в нем преобладает драматизм, экспрессия, и лишь в конце, в коде *C-dur* наступает умиротворение. К сожалению, ноты и этой симфонии, оставленные в родительской квартире в Ярославле в годы работы в Хабаровске, куда В. Симонов был послан по распределению, пропали, так что более подробное ее описание, которое предполагается выполнить по возможности в дальнейшем, будет базироваться на плохо сохранившейся магнитофонной записи и проведенном композитором по моей инициативе анализе.

Первая симфония во многом определила дальнейшие поиски В. Симонова в этом жанре. Правда, следующая его симфония появилась нескоро, только через 15 лет, уже в Кишиневе, где имелся симфонический оркестр и была возможность услышать свое новое сочинение. То был 1980 год, близилась дата сорокалетия со дня начала Великой

Отечественной войны, и Вторая симфония, задуманная как одночастная симфония-поэма, родилась под названием *Великая Отечественная*, с посвящением памяти героя-молодогвардейца Бориса Главана, выходца из Молдовы. Тем самым Симфонии был придан мемориальный оттенок¹, и, соответственно программе, в нее были введены некоторые музыкальные символы, ориентирующие слушателя на более конкретное восприятие общего замысла. Здесь автор пользуется цитатным методом, включив в музыкальное развитие тему песни Б. Александрова *Вставай, страна огромная* и старинную секвенцию *Dies irae*, а также ориентируется на более обобщенные методы создания молдавского колорита с помощью опоры на национальный фольклор. Таким способом ему удается оттенить трагизм военных событий светлой лирикой воспоминаний о родном крае, а в конечном итоге — и завершить сочинение гимном-апофеозом, знаменующим победу в великой битве и воспевающим славу одному из героев войны.

Вторая симфония была исполнена в Кишиневе в 1981 году и записана на радио под управлением А.Г. Гершфельда, но, к сожалению, запись ее в фондах Молдтелерадио не сохранилась (в 90-е годы многие пленки были размагничены и использовались повторно).

О новой Третьей симфонии, созданной уже в период пребывания в Москве взамен прежней Третьей, утраченной, мы поведем речь позже — в том числе, в силу своеобразия ее замысла, а пока обратимся далее к Симфонии №4 *D-dur*. Созданная в 1987 году в Кишиневе, она была предназначена для симфонического оркестра и исполнена на одном из Пленумов Союза композиторов МССР оркестром Молдавской филармонии под управлением М.В. Сечкина. Автор считает ее большой своей удачей, полагая, что данное сочинение отличается глубиной замысла и повышенной степенью драматизма. С технологической точки зрения, по его воспоминаниям, ему удалось достичь оркестральности звучания, преодолев массу технических трудностей, а в плане стилистики, опираясь на традиции русской симфонической школы, воссоздать и приметы молдавского фольклора — прежде всего, танцевального.

В этой симфонии композитор вновь возвращается к схеме четырехчастного цикла. Первая ее часть (*D-dur*) выдержана в сонатной форме со вступлением, основанным на интонациях знаменного распева, с элегичной темой главной партии и с двумя танцевальными темами в молдавском фольклорном стиле, на 5/8. В разработке преобладают напряженно-тревожные настроения, с появлением «роковых», зловещих аккордов, широко используются приемы полифонической работы и преобразования тематизма. След драматических событий сохраняется и в репризе, завершаемой в конце концов каноническим изложением темы главной партии у солирующих скрипки и виолончели. Вторая часть (*Lento, g-moll*) создает временный покой. По словам композитора, он использовал в ней русскую народную песню *Нам не для чего в чужие люди торопиться* в записи Н.А. Римского-Корсакова, полученной от родственников великого композитора в его музее в Ленинграде. В основе ее развития лежит вариационно-вариантный процесс, причем все контрапункты к ней в Симфонии выполнены в характерном распевном русском стиле, несмотря на придаваемый ей автором несколько ориентальный оттенок.

Третья часть (*Allegro, A-dur*) выполняет в цикле роль скерцо, воплощающего моторику и энергию движения. Построена она по принципу сложной трехчастной формы, обрамленной вступлением и кодой. Здесь в начале первого, тоже трехчастного раздела использована идея «глинкинских» вариаций на выдержанную тему, затем в *g-moll* появляется песенная мелодия комического характера, а в репризе основная тема

¹ О. Сиганова в своем обзоре кратко упоминает о ней в своей диссертации и монографии [2, с. 62].

возвращается в увеличении. Вся первая часть этой формы представляет молдавскую фольклорную стилистику, в центральном же разделе по контрасту автор затрагивает иную, свойственную русской песенности интонационную среду. Реприза сопряжена с возвращением молдавского колорита.

Финал Симфонии №4 (*Allegro, h-moll*) — наиболее масштабная и сложная по содержанию часть цикла. В ее отношении автор, по его словам, предполагает возможность создания новой редакции. С точки зрения концепции финала, основная идея композитора заключается в показе становления и концентрации агрессивной силы, которой противопоставлены образы языческого прошлого людей, с их ритуальными обрядами и представлениями о незыблемости законов природы. Еще одна функция финала — подытоживание образов, представленных в предыдущих частях. Соответственно этому в его композиции обозначен ряд эпизодов. Вступление, открывающее его, основано на диалоге труб и тромбонов на прямом и обращенном мотиве с тритоновым ходом и энергичным пунктирным ритмом. Последующий большой раздел связан с остиной темой, в которую вкраплены зловещие аккорды из вступления к первой части Симфонии. По мере развития и обновления тематизма агрессивные силы начинают вызывать сопротивление, в движение вплетаются голоса, воскрешающие интонации темы главной партии первой части. Эпизод *Andante* с его несколько фантастическим колоритом также останавливает на время зловещее шествие. Весь этот фрагмент призван воссоздать обстановку обрядовых действий из далекого прошлого. После этого раздел *Più mosso* возвращает к реальности, где продолжается борьба с силами зла, утверждающими свою власть в саркастическом танце, а затем в победных суровых фанфарах. «Очеловеченный» тематизм представлен здесь мелодией скрипок и попевкой гобоя, их дополняет каноническое изложение темы главной партии из первой части.

Завершение этой симфонии свидетельствует о продолжении борьбы между силами добра и зла, не нашедшей выхода — возможно, поэтому возвращение светлой тональности первой части здесь не происходит — Симфония заканчивается в *h-moll*.

Вершиной кишиневского периода симфонического творчества В. Симонова можно считать появление его Пятой симфонии. Написанная в 1989 году, она получила название *Ярослав-город*, поскольку посвящена была родному городу композитора и предназначалась для исполнения в юбилей тысячелетия Ярославля². Поначалу автор обратился в ней к форме четырехчастного цикла, однако позже, в 2010 году, уже в Москве, им была выполнена вторая редакция Симфонии, расширенная за счет добавления пятой части — *Гимн Ярославлю-городу* и Вступления ко всей симфонии, с использованием колоколов. В этой версии Симфония прозвучала 19 февраля 2012 года в Тирасполе, в исполнении Государственного симфонического оркестра Приднестровья под управлением Г.Я. Мосейко, Приднестровского государственного хора под руководством Т.В. Твердохлеб, с участием солиста-баритона (А. Семенков) и чтеца (художественное слово — О. Барышникова). Принята она была очень тепло как публикой и коллективом исполнителей, так и присутствовавшими в зале представителями Российского центра науки и культуры города Кишинева.

Сочинение это своеобразно по жанру и приближается к симфонии-оратории, предназначенной для симфонического оркестра, смешанного хора, чтеца и солиста-

² Симфония эта особенно дорога автору — тем более, что он очень серьезно и ответственно отнесся при ее сочинении к отбору текстов и музыкально-фольклорных источников (их описание, с подробными данными, может стать предметом отдельной статьи, как и специальный анализ тематизма).

баритона, что совершенно очевидно, отражает тенденцию к жанровому синтезу в плане широкого использования литературной основы. Композитор очень тщательно отобрал для нее духовные и народно-песенные тексты, обратившись к песнопениям церковного обихода, к Библии (Ветхий Завет), к Псалтири (Псалмы Давида), к преданию об иконе Толгской Богоматери, к Стихире *Воскресение твое, Христе Спасе*, а также к сборнику К. Бромлей и Н. Темериной *Русские народные песни* [3] и к двухтомному изданию *Собрания народных песен П.В. Киреевского* [4]. Особую роль играют здесь и стихи ярославской поэтессы Галины Доколиной из ее сборника *Зачарованные просеки* [5].

Симфония №5 особенно масштабна и производит впечатление музыкального монумента. Исследование ее может стать предметом отдельной, развернутой работы, но пока о ней упоминала лишь О. Сиганова в своей диссертации и созданной на ее основе монографии [2, с. 62–63], причем она базировалась на первой, четырехчастной редакции сочинения. В настоящее же время, как уже упоминалось, Симфония состоит из пяти частей со вступлением, служащим заставкой ко всему произведению. Каждая из частей имеет подзаголовок. Первую часть — *Ярослав-город (G-dur)* — открывает чтец, с текстом, заимствованным из ярославской народной песни *Ярослав-город на горе стоит* [3, с. 150]. Она же лежит в основе музыкальной темы игрового характера (оригинал ее записан в *e-moll*, на 7/8). В дальнейшем использованы народные тексты *Уж ты батюшка, Ярослав-город* и *Как туман с моря поднимается* в записи П.В. Киреевского [4, т.2, с. 119]. Вся часть отличается жизнерадостным настроением. Вторая часть (*C-dur*) — *Икона Толгской Богоматери* — переносит в атмосферу Толгского монастыря, расположенного вблизи Ярославля. С ним связана одна из сокровенных легенд о явлении иконы Богоматери старцу Прохору. Здесь в качестве поэтической заставки введены стихи Г. Доколиной [5, с. 55] в исполнении чтеца, после чего следует суровое оркестровое вступление, по контрасту с которым далее хор *a cappella* поет стихире пасхальной утрени *Воскресение твое, Христе Спасе*. Строго диатоничная узкообъемная ее попевка служит основным песнопением во славу воскресшему Спасителю. В центре второй части стоит рассказ о явлении иконы Матери Божьей в 1314 году ростовскому святителю — епископу Прохору. В этом музыкальном повествовании участвуют, кроме чтеца, солирующий баритон и хор. Важное драматургическое значение имеет и стреттное изложение текста в мелодекламации хора, и совместное проведение двух тем: у бас-кларнета в нижнем регистре звучит мотив стихире *Воскресение твое*, а у хора в октаву — песнопение первого гласа Осмогласия *Господи воззвах к тебе, услышь мя, Господи*³ [6, с. 1]. В кульминации всего эпизода стихира звучит у оркестра в светлом *A-dur*, а в конце эта же тема утверждается в ослепительном *C-dur* под звон колоколов.

Третья часть — *У стен Ярославского Кремля (fis-moll)* — отличается ярко выраженным жанровым характером. Чтец повествует о том, какое важное место занимал Ярославль в дореволюционной жизни, как гласят фольклорные предания о богатстве города, о празднествах и ярмарках, проходивших на его площадях. Музыка этой части воплощает силу, веселье, юмор, а порой и гротескные ситуации, когда к группе девушек «на муравке» подключается подвыпивший мужичок с репликой *Варабей пива варил* [4, т.2, с. 113]. Композитор в этом разделе отводит ведущую роль оркестру, и особенно — ударным инструментам. Развитие тематизма управляется законами трехчастной формы с чертами рондальности, красочные эпизоды сменяют друг друга по принципу смены впечатлений. В среднем разделе настроение кардинально меняется: в духе протяжной песни у хора *a cappella* звучит признание в любви к великой реке Волге, ставшей символом России и ее

³ Тема гласа дана во всех восьми вариантах в *Песнопениях церковного Обихода* [6, с. 1, 7, 12, 18, 25, 31, 41, 47]

народа. Особая роль хора здесь не случайна: автор в музыкальном училище занимался, помимо композиции, еще и хоровым дирижированием, много создал музыки для хора, а не так давно в его портфеле появился и Хоровой концерт. Реприза всей части возвращает в настроение скерцозного первого раздела, утверждая атмосферу всеобщего праздника.

Четвертая часть — *Фреска «Жатва» в Ильинской церкви (G-dur)* — посвящена фреске, которая занимает центральное место в настенных росписях одной из главных церквей Ярославля. Она погружает в процесс созерцания и философского размышления о роли церкви в жизни человечества — церкви, подарившей миру первых мыслителей, ученых, художников и, одновременно, поддерживающей простых людей — пахарей, ратников, женщин и мужчин. Чтение стихов Галины Доколиной [5, с. 58], которая называет храмы книгами, положено в основу этой части, которая открывается произнесением чтецом *Псалмов Давида* (1, 2, 7, 8, 9), после чего в оркестре звучит средневековый хорал. На него наслаивается по-человечески одухотворенная мелодия, сопровождаемая, однако, грозными ударами литавр. В конце концов, музыкальное развитие подводит к своего рода гимну человеку и его бессмертным творениям. Завершают всю часть *Псалмы Давида* в исполнении хора *a cappella*.

Пятая часть — *Гимн Ярославу-городу (C-dur)* — после оркестровой заставки воспроизводит начальную тему песни *Ярослав-город* в гимническом облике. Под торжественный звон колоколов завершается вся Пятая симфония.

В том же 2010 году, в Москве, как уже отмечалось, композитор написал и новую Симфонию №3, не пытаясь воссоздать утраченную ранее партитуру, а обратившись к жанру симфонии для духового оркестра. В этом ему помог длительный опыт, накопленный в Кишиневе, начиная с 1975 года, при сочинении музыки для духовых, что отвечало профилю его работы на кафедре духового дирижирования Института искусств, где он преподавал инструментовку для духового оркестра. Оказавшись в 90-е годы в Москве, В. Симонов продолжил работу в этом направлении, наладив контакты с дирижерами духовых коллективов. В итоге его новая Симфония №3 в 2014 году прозвучала в Москве на выпускном экзамене в Институте военных дирижеров в исполнении духового оркестра под управлением одного из выпускников (его фамилию автор не запомнил). Эта новая симфония состоит из 4 частей, снабженных заголовками: *Вступление*, *Скерцо*, *Колыбельная* и *Финал*. Первая часть (*F-dur*), выполняющая роль вступления во всем цикле, основана на теме причета, стилистика которой продиктована русской фольклорной традицией. Здесь она поручена корнетам и подвергается постоянному обогащению, привносящему в нее новые мелодико-гармонические контуры. Вторая часть — *Скерцо (As-dur)* — написана в сложной трехчастной форме со вступлением. В крайних разделах в ней царит жизнеутверждающее настроение, тема центральной части отличается более песенным характером. Автор широко использует в Скерцо полифонические приемы развития, вводя новые контрапунктические линии, прибегая к дуэтному изложению. Реприза подвергается изменениям, в нее введен новый материал у флейты-пикколо в духе уличных «свистящих» мотивов. Вся часть завершается мощным проведением основной темы.

Третья часть — *Колыбельная (f-moll)* — по замыслу автора, отвечает принципам рондальной формы. Основная тема звучит у корнетов, ее открывает узкообъемная натурально-диатоническая попевка, вращающаяся вокруг тонического звука, но затем раскрывающаяся в более широком диапазоне. Отвечающий теме ее вариант поручен саксофонам и вводит интонацию увеличенной секунды. Спокойное, мерное движение сменяется затем музыкой несколько фантастического оттенка, отсылая слушателя к атмосфере бабушкиных сказок. Тема развивается вариантно-мелодически, при этом

постепенно драматизируясь. Вся часть завершается мажорным звучанием темы колыбельной. В четвертой части — *Финале (F-dur)* — преобладает оптимистический настрой. По определению автора, здесь традиционно использована форма рондо, обрамленная вступлением и кодой. Основная тема представляет мир светлых эмоций, она отмечена песенно-танцевальными чертами, вторая, в параллельной тональности, выдержана в духе советских песен. В дальнейшем внимание привлекают два эпизода: первый, на главной теме, написан в виде фугато, второй, вводящий тритоновую интонацию с участием IV повышенной ступени *c-moll*, привносит взволнованный оттенок. В репризе эта тема приобретает молдавский колорит за счет ладового переинтонирования (она проходит в *d-moll* с IV-й и VI-й повышенными ступенями, что характерно для народных ладов балканского региона, но, возвращаясь далее в сферу основной тональности *Фа мажор*, выявляет свой гимнический характер). Стремительно разворачивающаяся кода, проводя в заключение *Финала* основную тему, окончательно утверждает победу светлого начала.

К московскому периоду жизни и творчества В. Симонова относятся также его Шестая и Седьмая симфонии. Шестая симфония *D-dur* появилась в 1992 году, в первые годы возвращения в Россию из Кишинева. Это был труднейший период, когда у ее автора еще не было московской прописки и российского гражданства, он долго не мог трудоустроиться, несмотря на помощь Союза композиторов. Тем более у него не было и надежды на исполнение своего нового сочинения, на которое все эти жизненные перипетии не могли не наложить свой отпечаток. К тому же сказывалась и атмосфера смутного времени — той полосы, когда развал огромной страны нарушил стабильность существования ее народа. Гнетущая окружающая обстановка во многом определила и содержание симфонии, полной боли и трагизма. По мнению автора, именно отсюда происходит «диссонантность и терпкость музыкального языка, обусловленная полифоническим наложением разных пластов музыкальной ткани: мелодизм предыдущих симфоний в Симфонии №6 уступает место сдержанному и скупому музыкальному выражению»⁴.

Симфония эта написана для струнного оркестра и ударных инструментов, в ней четыре части, предваряемые вступлением (*Moderato*), имеющим самостоятельное драматургическое значение: опирающееся на алеаторический принцип в сочетании с использованием остинатных элементов, идущих одновременно в разных партиях оркестра, оно символизирует перманентное разрушение, катастрофу. Этот образ «рокового нашествия» и в дальнейшем, на протяжении всего цикла, будет производить эффект вторжения. Первая часть (*Allegretto, D-dur*) служит динамическим центром Симфонии. Автор обращается в ней к форме сонатного *Allegro*, с основной темой речитативного характера, с интонациями негодования и вопроса. Позже, в *Финале*, она появится вновь, как «воспоминание о чем-то выстраданном и безвозвратно ушедшем из жизни»⁵. Вторая тема, хорального склада, символизирует затишье и возможность углубления в размышления. В репризе она звучит в увеличении, очень мужественно, в коде приобретает характер марша, выступая как символ грозной силы.

Вторая часть — (*Andante, a-moll*) — по замыслу автора, расширяет круг размышлений, намеченный в первой части. В ней заметны контуры сложной трехчастной формы с небольшим вступлением. Характер тематизма здесь более фрагментарен, он зиждется на двух попевах — речитативной у альтов и пентатонной, представленной в имитационном изложении у I и II скрипок. В среднем, трехчастном разделе появляется

⁴ Из личных записок композитора (ред. наша — Г.К.).

⁵ Там же.

квартетная попевка, на фоне развития которой происходит вторжение агрессивного, «рокового» тематизма. Столкновение контрастных образов приводит к кульминации, после чего роль репризы (*Andante*) переосмысливается, она приобретает лирико-фантастический колорит, приводя в завершении части к «солнечному звучанию колокольчиков»⁶.

Третья часть (*Allegro moderato, As-dur*) — скерцо жанрового характера, ее форму автор определяет как сложную трехчастную с элементами сонатности. Основная тема звучит на *pizzicato*, воздушно, с элементами фантастики, второй, танцевальной теме присущи черты ориентальности. Им противоречат пробивающийся в оркестре алеаторический калейдоскоп наслонений отдельных тематических фрагментов и удары литавр, звучащие, как роковое наваждение. Во второй волне в этом хаосе проступают цитатные фрагменты – мотив русской народной песни *Во тирю я была* и оборот темы марша из оперы Ж. Бизе *Кармен*, им отвечают «роковые удары» литавр. В репризе первого раздела применен прием зеркального отражения порядка тем. Средний раздел (*Andante, a-moll*) вносит контраст: на фоне хоральных аккордов проходит жалобная, речитативного характера тема, в середине ей отвечает солирующая скрипка в *Des-dur*. В репризе речитатив-жалоба переходит к солирующей виолончели. В завершение всей части наступает прояснение эмоционального настроения, напоминающее оживление весенней природы.

Финал Симфонии (*Allegro moderato, d-moll*) — драматического характера, он возвращает в сферу трагических образов. Исходным тематическим ядром здесь служит попевка былинного характера у низких струнных, словно несущая в себе заряд силы. Форма *Финала* основана на принципе сонатного *Allegro*, но с пропуском побочной партии в репризе. Тема главной партии вырастает из темы вступления, она повышенно экспрессивна, излагается в широком диапазоне, с активной ритмической пульсацией. Тема побочной партии контрастирует с ней, обладая чертами танцевальности и широкими возможностями драматизации. В разработке автор прибегает к приемам полифонического развития и к видоизменению темы главной партии. В репризе, вступающей на гребне кульминации, тема главной партии главенствует у низких струнных, сопровождаясь выразительным контрапунктом скрипок. Итог развитию подводит появление унисонно проводимой попевки былинного характера, «сотканной» из материала главной партии. Заключительный раздел *Финала* выполняет одновременно роль коды всей Симфонии, включая в себя мотив главной партии первой части и тему из третьей. Как пишет об этом сам композитор, «трагедия и боль первых частей уступают место тишине и прозрению надежды. Скорбный хорал и выразительное соло скрипки, досказывающее все перипетии минувших событий, венчают симфонию в своем мажорном звучании». Так автор стремится доказать «необходимость жизненного возрождения, завещанного самой Природой»⁷.

Симфония №7 *ля минор* для оркестра русских народных инструментов с включением духовых и ударных была написана в 2015–16 гг. и носит подзаголовок *Былое и думы*. Исполнение ее состоялось на Международном фестивале *Московская осень-2016* Академическим оркестром русских народных инструментов имени Н.Н. Некрасова под управлением Андрея Шлячкова. Симфония представляет собой четырехчастный цикл. Её замысел частично автобиографичен и основан на личных воспоминаниях автора о поре его творческого формирования как композитора, а также о судьбах родных ему людей.

Основная тема первой части (*Moderato, a-moll*), лирико-драматического характера, впитавшая в себя интонации русской песни, олицетворяет типично славянский образ,

⁶ Там же.

⁷ Там же.

вдохновенный ширью бескрайних полей, воздухом вековых лесов. С первых тактов в этой мелодии, однако, ощущается некая настороженность, беспокойство. Вторая тема — в *Фа мажоре* — речитативно-декламационного характера, со своей танцевальной ритмикой, временно устанавливает определенное равновесие, которое затем неожиданно нарушается вторжением диссонантно обостренных, импульсивных ударов оркестра, деформирующих тему танца.

Средний раздел трактован как эпизод нашествия, где искаженно звучат знакомые интонации основной темы. Подчеркнуто нервная ритмическая пульсация триолей сменяется безмятежно светлым хоралом у баянов и напоминанием о второй, танцевальной мелодии. Едва успев начаться, она прерывается хоральными аккордами у домр. На фоне хроматических септаккордовых последований у колокольчиков возникает исходная интонация основной темы, приводящая в конце части к умиротворению.

Во второй части (*Andante, a-moll*) использована только одна группа домр с прибавлением басовых инструментов из группы балалаек. Вся часть выдержана в духе русских протяжных песен.

Третья часть (*Allegro molto, G-dur*) — скерцо, где господствуют ритмы, живописующие красоту и энергию жизни. В среднем разделе, однако, вновь появляются знакомые беспокойные импульсы, подводящие к роковым ударам у баянов. В заключении возвращается знакомая скерцозная тема, сохраняющая свой песенно-танцевальный характер, но данная в обращении. По словам автора, «она словно символизирует новые проблески солнечного света, безмятежный шум листвы белоствольных берез».

Финал симфонии (*Allegro non tanto, A-dur*) подводит итог процессу развертывания событий во всем цикле. Его тематизм представляют энергичная, полная сил основная тема и певучая песенная мелодия, которые подвергаются дальнейшему полифоническому развитию. Появляются и роковые интонации у басов, а на гребне кульминации возвращается и речитативная интонация из темы русской песни, звучавшей во второй части. Подытоживающий характер носит и проведение основной темы первой части. Возникая на фоне рокота литавр в унисон, она звучит с мужественной силой, как результат прожитых тревог и дум. В завершение всей симфонии, на фоне речитации у домр, в последний раз напоминают о себе контуры главной темы финала.

Ограниченный объем нашей статьи не позволяет, к сожалению, подкрепить ее нотными примерами и более подробным комментарием музыкальных событий. Отметим в заключение лишь некоторые наиболее важные моменты. И первое, о чем следует сказать — это особая значимость жанра симфонии для В. Симонова, перу которого, кстати, принадлежат сочинения самых разных жанров — от балета, опер, оратории, музыки для театра, детской музыки до сольных инструментальных концертов, хоровых, камерно-вокальных и инструментальных циклов и отдельных миниатюр, сочинений и обработок для народных инструментов. На этом фоне написание симфоний составило для него магистральную линию творчества. Одновременно подчеркнем, что автор в каждом отдельном случае по-новому подходит к воплощению этого жанра — варьируя число частей в цикле, обращаясь как к открыто реализуемому программному замыслу, так и к «чистому» инструментализму, где программность может присутствовать в скрытой форме. Использует он при этом, наряду со средствами симфонического оркестра, и иные оркестровые составы — включая духовой и русский народный оркестры, полностью владея при этом искусством инструментовки для них. В плане трактовки традиционных форм в частях симфонического цикла композитор не стеснен канонами классических схем, он свободно видоизменяет, динамизирует репризы сложной трехчастной формы, вводит элементы форм второго плана,

опирается на законы свободного, сквозного развития, исходя из принципов фольклорного формообразования, «нанализует» эпизоды на единую нить согласно драматургическому плану, приближаясь к использованию «анфиладных» форм. Отдельный круг проблем касается методов претворения фольклора и использования интертекстуальных связей.

На наш взгляд, такое многообразие композиторского поиска, которое обнаруживается при знакомстве с симфоническим творчеством В. Симонова, объясняется, в первую очередь, его стремлением обогатить излюбленный им жанр симфонии, как можно более разносторонне представить круг характерных для него жизненных реалий в их совокупности. Это можно было бы сравнить с процессом создания своего рода симфонического «сверхцикла», или, условно говоря — «симфонии симфоний», постепенно рождающейся на протяжении жизненного и творческого пути одного автора, отразившего в ней летопись своей жизни в искусстве.

Все это в целом в преддверии 80-летнего юбилея В. Симонова позволяет наметить перспективу дальнейшего исследования творчества этого незаслуженно забытого в Молдове композитора, в свое время очень плодотворно работавшего именно на этой земле.

Библиографические ссылки

1. AXIONOV, V. *Studii muzicologice*. Cluj-Napoca: Media Musica, 2012. ISBN 978-606-645-011-9.
2. СИГАНОВА, О. *Мемориальная тематика в инструментальном творчестве композиторов Республики Молдова*. Тирасполь: Изд-во Приднестр. ун-та, 2016. ISMN 979-0-3480-0268-2. ISBN 978-9976-3125-7-8.
3. БРОМЛЕЙ, К., ТЕМЕРИНА, Н. *Русские народные песни*. Москва: Музыка, 1972.
4. *Собрание народных песен П.В. Киреевского*: в 2-х т. Ленинград: Наука, 1983, 1986.
5. ДОКОЛИНА, Г. *Зачарованные просеки*. Ярославль: Верхне-Волжское изд-во, 1971.
6. *Песнопения церковного обихода*. Москва: Советско-Венгерское предприятие Подиум, 1991.

СТИХИРА ПАВЛА РИВИЛИСА. ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВКИ

STIKHIRA DE PAVEL RIVILIS. PARTICULARITĂȚILE ORCHESTRĂȚIEI

STIKHIRA BY PAVEL RIVILIS. PECULARITIES OF ORCHESTRATION

СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,

лектор университет,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 783.1(478)

783.1:781.632

В центре внимания данной статьи — проблема претворения оркестровыми средствами монодии вокального генезиса в Стихире Павла Ривилиса, реализованная композитором посредством выбора определенных тембров инструментов симфонического оркестра, при которых они вызывают ассоциации с тембром человеческого голоса. Выбор этих средств напрямую связаны с тематизмом и характером частей формы и решены путем различной регистровой постановки инструментов.

Ключевые слова: Павел Ривилис, Стихира, тембр, оркестровка

Prezentul articol are drept scop elucidarea problemei de interpretare a monodiei de geneză vocală prin mijloacele orchestrei simfonice în *Stihira* de Pavel Rivilis. Sonoritatea specifică obținută este condiționată de o anumită alegere a timbrurilor instrumentelor orchestrale, care creează asociații cu timbrul vocilor umane. Această alegere este condiționată direct de tematismul și caracterul părților formei și realizată prin intermediul unei explorări variate a registrelor instrumentelor.

Cuvinte-cheie: Pavel Rivilis, *Stihira*, timbru, orchestrație

This article focuses on the question of interpretation of the vocal origin monody in the *Stichira* by Pavel Rivilis. The composer achieves the sound aspect by choosing certain conditions particularly when the sound color of the symphonic orchestra instruments creates associations with the timbre of the human voice. These conditions are directly connected with the thematic structure and character of the movements structures and are accomplished through various registral positions of instruments.

Keywords: Pavel Rivilis, *Stikhira*, timbre, orchestration

Претворение композиторами монодийной техники имеет многовековую историю. Бесконечно богатый интонационный фонд, сложившийся в традиционных культурах Запада и Востока (в фольклоре, храмовой литургии, профессиональном искусстве устной традиции), стимулировал интерес к активному освоению жанрового арсенала традиционной монодийной музыкальной культуры [1].

Павел Ривилис начал изучать и вникать в генезис образцов, типичных для монодийных культур разных народов — григорианского хора, знаменного распева, армянской и болгарской монодии — в начале 70-х гг. XX века. Обнаружение того общего, что в них коренилось, и стало основой для выявления нового качества монодии в его сочинениях для симфонического оркестра.

Особого внимания в аспекте воплощения композитором вокальной монодии оркестровыми средствами заслуживает *Стихира* (1996), продолжившая и по-своему развившая технологическую идею, заложенную им в 70-х гг. в *Унисонах* [2]. В основу данного произведения положена созданная автором тема, близкая знаменному распеву. Принцип изложения музыкального материала вызывает ассоциации с характерным для церковной стихире *респонсорным* пением, представляющим собой поочередное исполнение напева «солистами» и «хором».

Куплетно-строфическая форма представлена в произведении следующим образом.

A 24 тт. (ц.1)	B 22 тт. (цц.2–4)	A ₁ 18тт. (цц.5–6)	B ₁ 37 тт. (цц.7–10)	A ₂ 14 тт. (цц.11–12)	C 13 тт. (цц.13–14)	A ₃ 22 тт. (цц.15–17)
«Солист»: с ingl	«Хор»: 4 cor	«Солист»: 2 ob	«Хор»: 4 tr	«Солист»: vle+vlc	«Хор»: 2 ob, 2 cl	«Солист»: с ingl
	«Голоса»: 2 fl, 2 cl, 2 fag	«Голоса»: vle	«Голоса»: 2 fl + 1 cor + vle, 2 cl + 2 fag	«Голоса»: 2 fl+2 ob, 2 cl	«Голоса»: 2 tr, vlc	«Голоса»: 2 cl, 2 fag, 2 cor, vln I
Педаль: cb, archi b	Педаль: cb — E ¹	Педаль: cb, archi b	Педаль: cb — E ¹	Педаль: 4 cor + vle b	Педаль: 4 cor+vle, archi b	Педаль: vlc (Des), vle (des), cb+2 cor (B ¹)

Исходя из содержания и формы произведения, можно предположить, что порученная «солисту» («солистам») основная тема (A) своей утонченностью и поэтичностью напоминает

вдохновенное свободное высказывание, а пение « хора » (*B*, *C*) в более сдержанной и объективной манере истолковывает и раскрывает ее.

Сохраняя в *Stixure* парный состав оркестра, П. Ривилис исключает из него видовые инструменты деревянной духовой группы (кроме драматургически значимого английского рожка), как наиболее темброво характерные; а также тромбоны с тубой, придающие звучности массивность, и группу ударных. Количество труб композитор увеличил до четырех. Именно квартет труб и валторн в « хоровых разделах » составляет основу оркестровой вертикали и напрямую ассоциируется с пением хора.

Говоря об оркестровке данного произведения, необходимо отметить не только ее важное драматургическое, но и особое символично-философское значение. В трактовке струнных и деревянных духовых инструментов присутствует определенный дуализм, проявляющийся во взаимоотношении священного и мирского начал как двух образов бытия в мире, двух ситуаций существования, принимаемых человеком в ходе истории. « Священное всегда проявляется как реальность совсем иного порядка, отличная от « естественной » реальности », — пишет М. Элиаде [3, с. 17]. Именно тембр деревянных духовых за счет некоторой отрешенности их звучания в контексте данного сочинения ассоциируется с идеей вечности, вневременья. Струнные же своей экспрессией напоминают человеческий голос и вносят мирское, земное начало.

Оркестровка педали поручена тембру струнных (главным образом, контрабасов), затем — миксту валторн с альтами и валторнам со струнными в различных регистровых зонах. Задействованные в ней комбинации различных групп инструментов, тембры которых, как было сказано выше, в данном контексте несут семантическую нагрузку, в сочетании с создаваемым гармоническим эффектом сопоставления (тоническая педаль в разделах *A*, *C*) либо противопоставления (тритоновая педаль в разделах *B*) символизируют своеобразный порог. Этот « порог, разделяющий два пространства, указывает в то же время на дистанцию между двумя образами жизни: мирским и религиозным. Это также барьер, граница, которая разделяет и противопоставляет два мира, и, с другой стороны, это то парадоксальное место, где они сообщаются, где мир мирского может перейти в мир священного » [3, с. 20].

Каждый раздел обладает достаточной протяженностью звучания в условиях единой тембровой ситуации, что объясняется особенностями оркестровой драматургии сочинения. В последних разделах (ц.13–17) относительно короткая протяженность тематических блоков, темброво насыщенных за счет большого количества задействованных в них инструментов, объясняется присутствием в них « теплого » колорита струнных, звучанию которых автор на протяжении всего сочинения намеренно предпочитает чистый тембр духовых, с экспрессией другого, « надмирского » порядка.

Многообразие тембровых сочетаний в определенной регистровой ситуации всякий раз придаёт звучанию эпизодов различные оттенки. Все последующие варианты *A* и *B* куплетно-строфической формы произведения решены и выстроены как усиленный или же наоборот — ослабленный тембровый вариант соответствующего предыдущего раздела.

Основная тема (*A*) представляет собой диатоническую мелодию скорбного характера, звучащую у английского рожка. В ее основе — четырехзвучная мелодическая попевка *b-des-es-f*, изложенная в свободном метре и ритме, вариантно развиваемая и обогащенная скачками на широкие интервалы. Именно затрагивание верхнего регистра инструмента, придающее определенную напряженность его звучанию, привносит в характер темы оттенок драматизма, напоминая срывающийся временами голос рассказчика (ц.1).

Соотношение частей *A* и *A*₁ выступает примером использования контраста между инструментами одного вида, доминирующими в котором становятся тембры гобойного

семейства. В A_1 дуэт гобоев в их соответственно низком и высоком регистре ведет мелодическую линию в две октавы. Здесь прослеживается реализация идеи контраста на уровне разных регистров одного и того же инструмента, который за счет ярко выраженных регистровых характеристик и различных тесситурных особенностей деревянных духовых приносит эффект обостренного звучания двух различных инструментов. Между партиями гобоев расположена мелодия альтов, расширяющая зону монодии. Темброво выделяясь, она добавляет в звучание микста особую певучесть, присущую человеческому голосу.

Раздел A_2 представляет собой кульминацию развития линии «солистов». Основная тема здесь впервые появляется у струнных, ее излагают альты и виолончели в первой октаве. Верхний ярус фактуры здесь представлен унисоном двух флейт и двух гобоев в их средне-высоком регистре и гетерофонным звучанием двух кларнетов в высоком регистре — микстом, включающим в себя диссонирующие интервалы и направляющим гармоническое развитие сочинения от диатоники к остро диссонантной пронзительной звучности. Таким образом, на протяжении всех разделов A прослеживается взаимосвязь между консонантностью и использованием средних регистров, вызывающая ассоциации с нарративностью; а также между диссонантностью и высокими регистрами, придающими музыкальному действу особую эмоциональность.

Разделы B представляют собой «хоровые» эпизоды. В отличие от широких интервалов темы мелодическая попевка данного раздела не выходит за рамки терцового объема в среднем регистре человеческого голоса. Тембровой основой здесь становится квартет валторн в их мягком певучем среднем регистре (*p, ben legato, largo*). Особую выразительность звучанию «хора» придают отдельные реплики деревянных духовых, переданные унисонным микстом, в котором мягкий глуховатый тембр низких флейт наполняется бледным, матовым тембром средне-высокого регистра фаготов. Дополняет гетерофонное изложение монодийного распева дуэт кларнетов.

Общий эффект хорового пения создается за счет схожей звучности инструментов, а также их количества в данном миксте. Автор намеренно выбирает особые регистровые условия, в которых индивидуальные качества тембровых компонентов микста «стираются». Всем деревянным духовым П. Ривилис предписывает сумрачное и приглушенное звучание (*sempre cupo e pianissimo*), тем самым следуя традиции церковного пения, в котором, как писал Иоанн Златоуст, «дух, умеряя голос каждого из многих голосов, составляет одну мелодию» [4].

В разделе $B1$ партия «хора» переходит от валторн к квартету труб в их мягко звучащем среднем регистре. Но в отличие от предшествующего аналогичного раздела, в котором общее «пение хора» было выдержано в едином амбитусе, появляющийся в B_1 унисонный подголосок двух флейт, валторны и альтов квинтой выше труб выделяет из «хоровой» массы одинокий, печальный голос (*dolente*), своими щемящими интонациями выбивающийся из общего звучания. Унисон кларнетов в их низком и фаготов в их среднем регистре, исполняющий временами широкие скачки, подобные вздохам, подчеркивают скорбное настроение части.

В кульминационном разделе C (смена строя с *си-бемоль минора* на *ля-минор*) задействованы все три группы инструментов: духовые (деревянные и медные) и струнные. Тема «хора» излагается унисонным дуэтом кларнетов и гобоев, к которому добавлены подголоски двух труб в средне-высоком регистре и виолончелей в высоком регистре. Экспрессия звучания раздела достигается за счет разницы регистровых особенностей инструментов.

И, наконец, драматургической развязкой *Стихиры* становится раздел A_3 (ц.15), в котором, завершая образ, соединяются все предшествующие композиционные особенности

сочинения. Тема вновь поручена английскому рожку. Реплики кларнетов, представляющие собой ходы на широкие интервалы в их средне-низком регистре подхватываются восходящими скачками на нону у фаготов, ассоциирующимися с глубокими вздохами, и ламентозными нисходящими секундами двух флейт в унисон. Вторят репликам деревянных духовых первые скрипки, которые в последних семи тактах произведения замирают на квинтовом звуке си-бемоль минорного трезвучия, усиленного унисоном четырех труб, создавая эффект растворения звучащего напева в пространстве.

В отличие от предыдущих разделов (в частности, *B*, в которых педаль гармонически резко противопоставлялась звучанию основного лада), в заключительном она переходит из среднего регистра в нижний, представляя собой тоническую терцию си-бемоль минора у контрабасов и пары валторн (*B¹*), виолончелей (*Des*) и альтов (от *des* в виде фигурированного органного пункта).

Постепенное варьирование звучности мелодических линий, выраженное как количественно (за счет увеличения либо уменьшения числа тембровых компонентов), так и качественно (за счет задействования инструментов в их определенном диапазоне, наряду с принципом регистрового *crescendo* и *diminuendo*) определили оркестровую драматургию *Стихиры*. Следует особо отметить проявившуюся в ее реализации опору на опыт инструментовки *Унисонов*, *Чаконь*, *Симфонических танцев*. Композитор задействует всю темброво-регистровую палитру солирующих инструментов в разделах, излагающих основную тему, в то время как эффект хора получен посредством взаимодействия прежде всего мягко звучащих тембров инструментов духовой группы с учетом специфики их соответствующего регистра.

Таким образом, избрав в качестве модели один из жанров древнерусского пения, Павел Ривилис объединяет в *Стихире* многовековые традиции различных культур. Это проявляется как в опоре на специфику русской церковной музыки, повествующей о душевном страдании, скорби, мольбе и примирении, так и на лучшие оркестровые образцы инструментовки, заложенные в произведениях Н. Римского-Корсакова и И. Стравинского.

Библиографические ссылки

1. ГОНЧАРЕНКО, С. Монодия в творчестве российских композиторов: К проблеме современного формообразования [online]. В: *Академическая музыка Сибири*: [site]. 2012 [accesat 28.10.2016]. Disponibil: http://sibmus.info/texts/gonchar/monod_formy.htm.
2. РИВИЛИС, П. *Стихира* [Рукопись]. Партитура.
3. ЭЛИАДЕ, М. *Священное и мирское*. Москва: Изд-во МГУ, 1994. ISBN 5-211-03160-1.
4. ШУБИНА, С. Эпоха Возрождения: убегание от истины. [online]. В: *12 уроков Православия*: [site]. [accesat 28.10.2016]. Disponibil: <http://www.12urokovpravoslavia.ru/content/12/12-11.html>

**ORGANIZAREA INTONAȚIONALĂ ÎN CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI
ORCHESTRĂ MOMENTE DE GHENADIE CIOBANU**THE INTONATIONAL ORGANIZATION IN THE VIOLIN CONCERTO *MOMENTS*
BY GHENADIE CIOBANU**GHENADIE CIOBANU,**
profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU 785.6.02:780.614.332(478)**
785.6.02:780.614.332:781.62

În articol se analizează organizarea intonațională a Concertului pentru vioară și orchestră simfonică „Momente”. O perspectivă a analizei sistemului intonațional al Concertului se referă la evidențierea tipurilor tradiționale de narațiune, precum cele monologic-meditativ, dialogic, motoriu etc., în strânsa legătură cu concepția și universul imagistic al lucrării. În același sens, personificarea instrumentului solistic într-un concert instrumental este determinată în cea mai mare parte de sistemul intonațional utilizat de compozitor în lucrare. Concretizarea intonațiilor, îmbinarea lor și încadrarea într-un sistem integral de sensuri formează problematica lucrării muzicale. Totodată, sistemul intonațional reflectă ideile, coliziunile și imaginile sonore ale creației. ”Noua intonație” este o obiectivitate și constituie expresia unei ordini noi de organizare melodic-armonică a materialului sonor. Sistemul intonațional al unei lucrări muzicale se constituie din ansamblul de proprietăți specifice generate din practicile componistice. În istoria contemporană a muzicii există o mare varietate a sistemelor individuale de organizare a înălțimilor sonore. Aceste sisteme intonaționale concrete, însă, au la bază unele principii comune de organizare. Personificarea instrumentului solistic din punctul de vedere intonațional devine o sarcină importantă pentru un compozitor în genul de concert. O preocupare a compozitorilor în concertele pentru vioară și orchestră se referă la căutarea unor procedee de înrăurire a sonorităților viorii sub aspectul intonațional, în contextul orchestral în care este plasat instrumentul solistic.

Cuvinte-cheie: Ghenadie Ciobanu, intonație, concert pentru vioară, organizarea intonațională, tipuri de narațiune, „Momente”

The article examines the intonational organization of the Concerto for Violin and Symphony Orchestra "Moments". A perspective of the analysis of the intonational system of the Concerto refers to highlighting the traditional narrative types, such as the meditative monolog, dialogue, motion etc. that are closely related to the concept and imagistic world of the work. Likewise, the personification of the soloist instrument in an instrumental concerto is determined mostly by the intonation system used by the composer in his work. The concretization of the intonations, their combination and integration into an actual system of meanings forms the musical work issues. At the same time, the intonation system reflects the ideas, images and sound collisions of the work. The "new tone" is an objectivity and constitutes the expression of a new melodic-harmonic organizational order of the sound material. The intonation of a musical work consists of the combination of specific properties generated from compositional practices. In the contemporary history of music there is a variety of individual systems of organizing the soundpitch. These specific intonation systems, however, are based on some common principles of organization. The personification of solo instrument in terms of intonation becomes an important task for a composer in the genre of concerto. A concern for the composers in the concertos for violin and orchestra refers to the methods influencing the violin intonation sonority in terms of the orchestral context in which the solo instrument is placed.

Keywords: intonation, violin concerto, intonational organization, narrative types, "Moments"

Sistemul intonațional reprezintă esența procesului de personificare a instrumentului solistic în genul de concert instrumental. Încă din perioada de meditare asupra concepției unei lucrări compozitorul își imaginează ”traseele” trăirilor, ”tonul” narațiunii — semnificații, care sunt indispensabile conceptului de intonație. Concretizarea intonațiilor, îmbinarea lor și încadrarea într-un sistem integral de sensuri formează problematica lucrării muzicale. Totodată, sistemul intonațional reflectă ideile, coliziunile și imaginile sonore ale creației. În articolul de față vom

supune unei abordări concrete problematicile cu referire la organizarea intonațională a Concertului pentru vioară și orchestră simfonică *Momente*, tipurile de narațiune sub aspectul intonațional, în raport cu concepția, programul, universul imagistic și arhitectonica lucrării.

În repertoriul general pentru vioară se lasă observat faptul tratării relativ conservative a vioarei sub aspectul intonațional-timbral în genul de concert, în comparație cu genurile de piese solo sau de ansambluri camerale cu participarea vioarei. Motivul acestei ”restrângeri” se explică parțial prin diapazonul semantic redus al timbrului și posibilitățile dinamice ale vioarei, oricum, limitate comparativ cu alte instrumente în contextul sonorității orchestrale contemporane. Problema extinderii câmpului semantic și posibilităților intonațional-timbrale ale vioarei în genul de concert este rezolvată de compozitorii contemporani în mod individual, reieșind din concepțiile artistice și filozofice subiective.

Tipurile de narațiune au un rol important în procesul de personificare intonațională a instrumentului solistic în genul de concert instrumental. Cu toate diferențele stilistice existente am putea remarca câteva moduri de tratare a vioarei solistice în genul de concert. Celebra *cantilena* instrumentală din epocile precedente se transformă în concertele pentru vioară și orchestră din secolele XX și XXI în linii melodice vocalizate, dispersate, uneori, pe arii extinse, reprezentând, adesea, monologuri lungi. Discursul monologic marchează concertele pentru vioară și orchestră ale compozitorilor contemporani, deoarece întruchipează continuitatea gândirii: recreând în monologurile instrumentale procesul de desfășurare a unei idei existențiale, a unui gând de mare profunzime umană ce frământă mințile și sufletele omenirii și atingându-se un înalt grad de simțire și de trăire.

Reprezentând, deopotrivă, un tip de narațiune muzicală și un mod de exprimare subiectivă, discursul monologic are în muzică, în general și în concertele pentru vioară, în special, un spectru larg de fațete. Unele monologuri reprezintă meditații profunde, întruchipând o dispută interioară. Altele emană un grad înalt de dramatism, personajul principal — instrumentul solistic, împărtășind cu ascultătorii, cu publicul ideile și trăirile. Însă, chiar și monologurile adresate publicului pot avea o expresie meditativă, un caracter calm, convingător, profund interiorizat, de o mare expresie etică sau lirică fără izbucniri emoționale. Să ne amintim, în acest sens, de monologurile din *Recitativele I și II*, reprezentând predici precum și de *Aria*, reprezentând o rugăciune din *Concertul* pentru fagot și orchestră de A. Panufnik. Ambele tipuri de monologuri — și cele ce se desfășoară pe un ton calm, convingător, și cele ce înregistrează o mare amplitudine de expresie emoțională — sunt prezente în *Concertele* pentru vioară și orchestră de A. Schnittke, K. Penderecki, A. Berg, D. Șostakovič, A. Schoenberg, tipul monologic de narațiune fiind modul de exprimare dominant, propriu întregii creații a compozitorilor respectivi. Meditația, ideea profundă în muzica compozitorilor menționați mai sus capătă forma unui monolog sau a unui dialog. Psihologismul subiectului ales, complexitatea trăirilor personajului principal în concertele instrumentale oferă monologurilor posibilități de dialogare. Adesea, dialogurile sunt parte a structurii monologurilor. Dialogul *a priori* reprezintă elementul care stă la baza formării unei opere de artă.

În lucrarea subsemnatului *Momente*, Concert pentru vioară și orchestră, tipul monologic de narațiune muzicală este gândit atât la nivelul ideatic, cât și la cel de construcție formală a compoziției bipartite, părțile căreia sunt denumite *Moment vizionar* și, respectiv, *Moment extatic*. Monologurile, transformate, adesea, în dialoguri prin diferite procedee, ca de exemplu, cel de întrebare-răspuns, ridică gradul de expresivitate a discursului, devenind centre lirico-filozofice sau lirico-poetice ale creației. Concepția psihologică a lucrării, subiectul legat de străbaterea diferitelor lumi de către personajul în vizionarismul somnambolic implică un monologism meditativ, un monolog profund interiorizat, care nu este adresat ascultătorului cu scopul de a obține compătimirea sau aprobarea imediată și nu este unul de natură conflictuală sau teatrală. Narațiunea

în *Momente* se face nu de la prima persoană, ci din perspectiva unui observator atent urmărind parcursul personajului care există într-o lume paralelă. (E de meditat, în această ordine de idei, asupra existenței omului contemporan în cele două lumi — reală și virtuală — sau despre problemele intensei trăiri a vieții interioare și ruperea legăturilor psihice cu lumea exterioară, manifestându-se în anumite forme drept patologie identificată ca autism).

Compartimentul cuprins între mm. 231 și 272 din p.I *Moment vizionar* reprezintă un asemenea centru lirico-poetic al Concertului *Momente*, având la bază tipul monologic-meditativ de narațiune. În cadrul primei expuneri a acestei structurii tematico-intonationale, monologul viorii solo este susținut în mod complementar de violoncele, clarinete și primele viori, căpătând forma de dialog/polilog. Caracterul narativ se remarcă prin curgerea lentă de optimi cu opriri scurte la câte-o pătrime. Același caracter și același relief ritmic cu valori de optimi și pătrimi sunt proprii și celorlalte două înfățișări ale structurii tematico-intonationale respective, doar că în cea de a doua expunere (m. 243–253), monologul viorii solo este amplificat de frazele complementare ale viorilor 1 și 2 în *divisi* și ale violelor, iar în cea de a treia (mm. 255–268) la dialogul/polilog participă primele viori, violele și violoncelele. O transformare de tip simbiotic a acestei structurii tematico-intonationale (m. 346–361) cu prima din începutul părții analizate (m. 9–23) încheie *Momentul vizionar*, caracterul monologic al discursului viorii solo fiind și mai pronunțat desfășurându-se pe fundalul pedalelor viorilor doi și contrabașilor.

Partea a doua a Concertului, *Moment extatic*, se deschide cu o scurtă introducere orchestrală urmată de un veritabil monolog al viorii solo (m. 5–33). Caracterul declamativ se remarcă prin ritmul scandat ce se obține prin anacruza șaisprezecimii din triolet către pătrime, urmând pasajul de patru șaisprezecimi descendente din sextolet și un trioletul de optimi.

O preocupare a compozitorilor în genul de concert pentru vioară și orchestră se referă la căutarea unor procedee de înrăurire a sonorităților viorii sub aspectul intonațional, în contextul orchestral în care este plasat instrumentul solistic.

Problematika primei părți a Concertului pentru vioară și orchestră *Momente*, din punctul de vedere al intonației, ar putea fi definită prin noțiunile de ”alunecare”, ”deplasare a unuia (vioara) față de celălalt (soliștii din orchestră, grupurile orchestrale, toată orchestra)”, ”străbatere, pătrundere, spargere”, ”trecere” ș.a. Reprezentativ din punctul de vedere al intonației de ”alunecare” este compartimentul din debutul *Momentului vizionar*, cuprins între măsurile 9 și 23, care datorită intervalelor largi — de nonă, septimă, decimă, — produce impresia deopotrivă a cântului (este notat caracterul *cantabile, espressivo*) și a mișcării cu pași mari, a plutirii în aer rarefiat, a zborului. Diapazonul general folosit în această secțiune la vioară este de trei octave: $g-g^3$.

Compartimentul următor (m. 25–35) reprezintă un tip de narațiune monologică vocalizată a instrumentului solistic, dar combinând intervale mai lineare — de secunde, terțe — cu unele mai largi — de sexte, septime, octave, decime. Aflarea într-o ”grădină a visurilor” este realizată în acest episod și prin utilizarea concomitentă a diferitelor ”spații” diatonice: începând cu cea de-a doua valoare a măsurii 30-a și până la măsura 36-a, vioara cântă pe sunetele diatonicii ”albe”, iar orchestra — pe ale celei ”negre”. În acest fel se accentuează ”deplasarea” viorii față de violele și violoncelele *divisi* în *tremolo*, episodul căpătând un caracter general visător, liric și poetic. Și mai relevant în partida viorii din punctul de vedere al intonației de alunecare, de plutire în spațiu rarefiat, de străbatere, este fragmentul cuprins între măsurile 57 și 75. Vioara continuă să cânte ”vocalizat” (este indicat caracterul *cantando*), păstrându-se, totodată, și formele cinetice de expresie: mișcarea ascendentă și descendentă a conturului melodic atingând diapazonul de două octave pe durata a două, uneori — trei măsuri, combinarea intervalelor înguste cu cele largi și abundența de *glissando*-uri pe distanțe de octavă, cvintă, cvartă, terță.

Narațiunea meditativă caracterizează și secțiunea *in tempo de blues* (m. 98–128, pătrimea = 69). Limbajul specific genului de *blues*, intonațiile, sunetele duble, maniera de interpretare a vioarei solo și a clarinetului bas, însăși paleta timbrurilor alese, ritmul, dar și armoniile spectrale la corzi și la instrumentele de suflat de lemn — toate acestea creează încă un univers ciudat, o atmosferă psihologică în care nimerim urmând personajul principal în parcursul său somnambulic, vizionar. Semantica intonațională a primului compartiment al secțiunii *in tempo de blues* (m. 98–117) constituie identificarea unei căi spre avânt și zbor — lucru care se întâmplă în cel de al doilea fragment al secțiunii (m. 117–128).

Până în m. 116, în partida vioarei solo, elementul intonațional ce constituie problematica acestei secțiuni reprezintă un salt din anacruza spre o înălțime, menținerea pentru un timp pe această culme și retragerea imediată sau treptată. Mai întâi, se remarcă saltul $f^{1'}-e^2$ și revenirea la $f^{1'}$ în calitate de vocea a doua (m. 99–100), apoi, saltul $f^{1'}-f^2$ (vocea de sus) și rostogolirea prin sunete duble, în ritm sincopat, în maniera de *swing* în intervale de cvarte armonice, ajungând la cvarta f^1-b^1 . Urmează anacruza e^2 spre sunetul a^1 , cu care începe un pasaj-cvintolet de șaisprezecimi spre o nouă culme — b^2 , menținerea pe această culme și alunecarea spre a^2 . O nouă culme — cis^3 și rostogolirea până la gis^1 , un nou avânt prin pasaj-cvintolet de la b^1 la c^3 cu menținerea pe acest vârf. Apoi, anacruza de la f^1 pe treptele d^2-f^2 , reprezentând vocile de sus ale cvartelor armonice, cu alunecarea ulterioară pe secunde mici în jos, în ritm de *blues*. Încă o încercare de a cuceri o nouă înălțime: anacruza de la f^1 spre cis^3 , apoi, salturile f^1-f^2 , f^1-b^2 , f^1-e^2 (vocile de sus ale cvartelor armonice). Fragmentul care începe cu ultimul timp al m. 112, cuprinzând următoarele patru măsuri reprezintă o reminiscență a structurilor intonaționale din introducere: m. 7 la clarinetul bas și clarinetul 1 și m. 8 la vioara solo. Iar secțiunea dintre m. 117–128 reprezintă o reminiscență a primei secțiuni de după introducere (m. 9–23), cu aceleași intervale melodice largi, acoperind un diapazon de trei octave (d^1-as^3) pe parcursul a trei măsuri (m. 117–119 și, respectiv, m. 123–125) și având același caracter și aceeași imagine de plutire în spațiu, de zbor. Întreaga secțiune reprezintă un dialog dintre vioara solo și clarinetul bas, care se desfășoară pe fundalul ritmului *a la blues* la cinel suspendat cu baghetă de tambur.

În contrast cu imaginile sonore cu caracter meditativ și cu tipul de narațiune monologică în Concertul *Momente* sunt utilizate tipuri de expunere a materialului sonor bazate pe mișcări rapide, perpetue. Primul compartiment de acest gen se declanșează într-un *tutti* al orchestrei cu participarea grupurilor de instrumente de suflat de lemn și de instrumente cu coarde (m. 37–56, *Con moto, capriciosamente*), întruchipând energia unei avalanșe sonore. Sonoritatea orchestrei este constituită din fluxul continuu de figurații a câte patru șaisprezecimi adunate într-o mișcare, în general ascendentă și redă caracterul de presiune, de înfruntare.

Vioarii îi revine rolul de a se opune, de a rezista prin stăvilire acestei avalanșe — sarcină, ce se realizează din punctul de vedere muzical prin interpretarea sincopată a sunetelor duble în intervale de septime, sexte, tritonuri accentuate, dar și prin pasaje de cvintolete descendente. În timp ce orchestra își reia ofensiva de la început, după ce cucerește un spațiu sonor prin ascensiune (m. 47), vioara își continuă discursul neîncetat, fără repetare.

Secțiunea *Angosciosamente*. M=132 (m. 272) este constituită din patru variante ale unei idei intonaționale, respectivul complex tematico-intonațional având trei elemente constituante. În cel de întâi element al primei expuneri a ideii respective (m. 275–284) vioara solistică înaintează prin tronsoane în zig-zag, întrerupte de pauze spre sunetul b^3 , pornind mișcarea de la sunetele aflate în perimetrul cvartei micșorate cis^1-f^1 . Ponderele sunării și tăcerii în parcursul vioarei solistice are o dinamică inversată: de la începutul mișcării sunarea este mai redusă și pauzele mai mari, în procesul de dezvoltare spre primul vârf pauzele reducându-se, iar sunarea crescând.

Problematika ideii intonațională a personajului principal poate fi definită ca o înaintare lentă, anevoioasă, dar insistentă spre izbândă. Această idee se realizează prin avansare ”cu pași mici” (pe intervale înguste de secunde, terțe, ajungând la cvarte/cvarte mărite) în interiorul tronsoanelor, diapazonul cărora nu depășește o cvartă mărită, iar uneori — o terță. Tronsoanele, însă, avansează cu fermitate în mod similar, începând de fiecare dată cu un sunet mai înalt, aflat la o distanță de secundă, terță, cvartă de la ultimul sunet din tronsonul precedent. Astfel, sunetele primului tronson sunt cuprinse între cis^1-f^1 , al doilea tronson are diapazonul f^2-b^2 , al treilea — d^2-a^2 , al patrulea — h^2-e^3 și al cincilea — a^2-fis^3 . Înaintarea culminează cu urcarea la sunetul b^3 și menținerea pe acest vârf timp de trei măsuri: în m. 282 *si-bemol*-ul accentuat este exclamat de două ori, câte o optime pe primul și al patrulea timp, în m. 283 exclamația se constituie din două optimi succesive, iar în m. 284 — respectiv, din trei.

Pasajele flautelor și clarinetelor care însoțesc parcursul personajului principal au un caracter riscant, primejdios; clarinetul bas repetă sunete în registrul grav, cu durate de șaisprezecimi, iar fagoturile interpretează sincope cu durate de optimi ale cvartei armonice *Fis – H*. Funcția acestor intervenții ale soliștilor și grupurilor din orchestră este de a crea ”impedimente”, de a periclita parcursul personajului principal, de a distrațea vioara de la înaintare. Caracterul general al acestui element încadrându-se în noțiunile de neliniște, tulburare, îngrijorare și, totodată, tensiune, încordare.

Coralul (m. 285–288), cel de al doilea element structural al complexului tematico-intonațional notat cu caracterul *Angosciosamente*, interpretat la flaute, oboae și clarinete în registrul acut, sună înăbușit, neputincios, reprimat în anturajul cornilor, trompetelor, fagoturilor, contrafagotului și clarinetului bas, care interpretează intervale luate armonice, repetate a câte două optimi în diferite registre. Comentariul viorilor, ce reprezintă al treilea element intonațional, se distinge printr-o sonoritate ”aspră”, contrapunctul vocilor paralele ale pasajelor acrobatice, amețitoare rezultând pe verticală în intervale disonante de cvarte mărite, octave micșorate, none, septime. Acest element imprimă discursului o anumită nervozitate, o neliniște.

În prima variantă a complexului supus analizei, concentrarea intonațională se datorează reducerii de pauze dintre tronsoanele care alcătuiesc linia melodică a viorii. Acum pauzele apar uniform, doar la sfârșitul fiecărui tronson, pe ultima pătrime a măsurilor de 4/4, accentuând caracterul de neliniște. În această expunere se observă mai clar varietatea ”zig-zagurilor” intonaționale din care se constituie parcursul viorii solistice realizată prin procedeul de *quasi rotație* intervalică: în m. 291 avem o succesiune de două intervale melodice ascendente, apoi, unul descendent, în următoarea măsură ordinea este ascendent–descendent–ascendent, în m. 293 — descendent–ascendent–descendent (ultimul periclitând logica rotației), a patra combinație o repetă pe cea de a doua, iar ultimul tronson din patru optimi și un triolet de pătrimi în direcție descendentă reprezintă o concluzie cu caracter de ratare. În aceeași ordine de idei, e de remarcat, că în această variantă a primului element vioara solistică începe ascensiunea de la *G* grav, însă urcă doar până la d^3 . Ultimele trei pătrimi triolet din pasajul viorii pregătesc apariția variantei celui de al doilea element, reprezentând o diminuție ritmică a trioletului de doimi. Comparativ cu prima expunere, *coralul* este mai cromatizat, iar structura ce însoțea coralul în calitate de contra-ritm este redusă la o singură măsură. Elementul al treilea, comentariul viorilor cu participarea flautelor și clarinetelor, capătă un caracter mai energic, pasajele fiind mai puțin frânte, conturul acestora având o direcție mai rectilinie.

Cea de a doua variantă a complexului tematico-intonațional analizat reprezintă o succintă *quasi inversie a retrogradului* celei de a doua variante, neîntreruptă de pauze. Din componența de instrumente care însoțeau vioara solistică au rămas doar fagoturile, continuând să interpreteze în ritm sincopat, ca o pedală pulsatorie, același interval de cvartă armonică, însă de această dată — *g–*

c, ridicându-se cu o jumătate de ton. Schimbarea cu locurile a elementelor doi și trei în această variantă a expunerii are aceeași semnificație ca și modificarea conturului melodic al primului element al viorii solistice: de a accentua contrastul înainte de a începe ultima ofensivă.

În ultima variantă a complexului tematico-intonational respectiv (m. 307–318) vioara solistică înaintează, reușind de această dată să urce până la acutul b^3 printr-un pasaj energetic ascendent, alcătuit din patru tronsoane întrerupte de pauze de o pătrime. Tronsoanele de optimi cu intonații în zig-zag au devenit și mai lungi, extinzându-se în primele două măsuri de $5/4$ la patru timpi, ultimul timp din fiecare măsură revenindu-i pauzei, iar următoarele 2 măsuri cuprinzând, de fapt, șapte timpi — șase dintre care revenindu-i celui mai extins tronson al viorii, iar al șaptelea — pauzei. Urmează un ultim efort de patru optimi, o pauză și momentul culminant pe sunetul b^3 repetat cu insistență în *accelerando* ritmic pe durata a două măsuri și jumătate. Pasajul scurt al viorilor I și II, extins doar pe o jumătate de măsură ne amintește de cel de al treilea element. Apoi, vioara învingătoare își întărește poziția, revenind la o variantă a primului tronson din primul element și repetând victorios nona a^1-b^2 . În ultima variantă a complexului tematico-intonational notat cu caracterul *Angosciamente*, personajul principal, prin materialul constituit din intonații în zig-zag cu caracter de avansare întru izbândire, se impune și învinge, reușind să elimine elementul al doilea și să reducă celelalte structuri intonaționale însoțitoare, dezvoltând, confirmând și împlinind logica ideii din prima expunere a complexului tematico-intonational.

În compartimentul următor — *Correndo*. M=82 — ideea mișcării dinamice și străbaterii se amplifică, ridicând trăirea la un grad și mai înalt.

În partea II *Momentul extatic* discursul monologic al viorii solo, inserând intonații și transformări ale acestora din secțiunile precedente ale părții respective, dar având un grad mai înalt de expresie în contextul cadenței finale, este asistat de pasaje scurte a câte patru șaisprezecimi în nuanța *crescendo* la instrumentele de suflat de lemn (m. 138–140), de ritmo-intonația-simbol de stăvilire a avântului, reprezentând repetiția a trei sunete în *triolet* în *forte*, *marcato* la instrumentele de alamă și de lemn (m. 141–145) și de leit-motivul avântului extatic interpretat *tutti* (m. 151–152; 158–160; 161–163; 164–166). Structurile intonațional-tematice ale orchestrei care însoțesc monologul extatic al viorii solistice, cuprinse în prima parte a cadenței finale (m. 138–168), au, prin caracterul său de avânt, menirea de a insufla o agitație crescândă discursului. Cea de a doua secțiune a cadenței finale instalează o stare euforică de maxim extaz: pasajele melodice succinte ale viorii pe cvinte, cvarte și cvarte mărite, îmbinate cu sincope accentuate de septime armonice întruchipează o mare intensitate psihico-emoțională a discursului. În ultimul monolog agitat al viorii (m. 171–180) orchestra intervine doar de trei ori: o ”forfotă” de jumătate de măsură la corzi, lemnele grave și corni (m. 173), apoi — una de o măsură, la fel — la instrumentele de lemn și corzi (m. 178) și două acorduri seci, reprezentând sincope accentuate ale alăturilor și lemnelor în registrul acut (m. 179–180).

Ultimele șase măsuri ale *Momentului extatic* și, respectiv, ale Concertului, reprezintă intensitatea cea mai înaltă a stării extatice, iar calitatea „tregerii de hotar”, de „margine”, cea de pierdere deopotrivă a capacității de a vorbi prin cuvinte-sunete articulate și, respectiv, a contactului cu realitatea, este redată printr-un *tremolo* în nuanța de *ff*, cântat după călușul viorii solistice, concomitent cu un *tremolo* al tom-tomului grav, la care peste 2 măsuri se adaugă o ”forfotă”, exprimată prin efectul de suflare fără sunet și apăsarea simultană a butoanelor la instrumentele de lemn și maracas, iar încă peste o măsură corzile, cu excepția contrabașilor, intră cu același *tremolo* în nuanța de *ff*, cântat după căluș, ca la vioara solistică. Lucrarea se finalizează cu un cluster, în modul de atac *pizzicato bartokian*, format din sunetele *e*, *es* și *d* — acestea având o semnificație aparte în cea de a doua parte a Concertului — cântat de vioara solo, viole, violoncele și contrabași.

În concluzie, vom susține că Concertul pentru vioară și orchestră *Momente* înglobează calități ale unui proiect componistic individual, întrunind și elemente ale genului tradițional, relevând, pe de o parte, tendința spre întruchipare a unui univers artistic distinct într-un context stilistic autentic, iar pe de alta — spre o sinteză a resurselor și tehnologiilor contemporane. Analiza organizării intonaționale a Concertului atestă faptul preocupării atente a compozitorului cu materia sonoră și intonația muzicală a lucrărilor sale care se înscrie perfect în spectrul problemelor actuale ale componisticii contemporane.

Referințe bibliografice

1. ГРЕБНЕВА, И. *Скрипичный концерт в европейской музыке XX века*. Москва: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. 355 с.

ВЛИЯНИЕ ТЕНДЕНЦИИ КАМЕРНИЗАЦИИ НА ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

INFLUENȚA MUZICII DE CAMERĂ ASUPRA CONCERTULUI PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE INFLUENCE OF CHAMBER MUSIC ON THE CONCERTO FOR PIANO AND SYMPHONY ORCHESTRA IN THE CREATION OF MOLDOVAN COMPOSERS

АЛЕНА ВАРДАНЯН,

доктор искусствоведения и культурологии, конференциар университета,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 785.6.02:780.616.432(478)

В статье определяется влияние тенденции камернизации на развитие жанра концерта для фортепиано с оркестром в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX–начала XXI веков. Речь идет о процессах, характерных не только для национальной музыки, но и для всей европейской композиторской традиции. Они проявляются в углублении психологических аспектов художественного содержания, в сокращении оркестрового состава, в детализации музыкального языка и речи, в усилении роли полифонических приемов и т.д. Данные процессы подтверждаются анализом Концерта для фортепиано с оркестром Златы Ткач.

Ключевые слова: инструментальный концерт, камерная симфония, камернизация, психологизм, фортепиано, симфонический оркестр, драматургия, музыкальный язык

În articol se relevă influența muzicii de cameră asupra dezvoltării genului de concert pentru pian și orchestră în creația compozitorilor din Republica Moldova din a doua jumătate a sec. XX–începutul sec. XXI. Este vorba de procese caracteristice nu numai pentru muzica autohtonă, ci și pentru toată tradiția componistică europeană. Ele se realizează în aprofundarea aspectelor psihologice ale conținutului artistic, în reducerea componenței orchestrale, în detalierea limbajului muzical, în intensificarea procedeeelor polifonice etc. Ideile expuse de autoare se argumentează prin analiza Concertului pentru pian și orchestră de Zlata Tcaci.

Cuvinte-cheie: concert instrumental, simfonia de cameră, muzica de cameră, psihologism, pian, orchestră simfonică, dramaturgie, limbaj muzical

In this article is defined the influence of chamber music on the development of the Piano Concerto and Symphony Orchestra genre in the creation of Moldovan composers in the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries. We consider the processes, characteristic not only of national music, but also

of the whole European tradition of composing. They manifest themselves in deepening the psychological aspects of the artistic content, reducing the orchestral composition, giving detail of the musical language, strengthening the role of polyphonic techniques, and so on. These processes are supported by the analysis of the Concerto for Piano and Symphony Orchestra by Zlata Tkach.

Keywords: instrumental concerto, chamber symphony, chamber music, psychology, piano, symphony orchestra, dramaturgy, musical language

Как известно, одной из ключевых тенденций академической музыки XX века является камернизация. Затронув все виды музыкально-сценического искусства (опера, балет), она не обошла стороной и жанры симфонической музыки. Уже в начале прошлого столетия в Западной Европе стали появляться многочисленные камерные симфонии, которые отличались скромными масштабами, уменьшенным составом оркестра и сжатостью формы. Для камерных симфоний того времени были типичны как обостренный психологизм либо интеллектуализм содержания, так и концентрация музыкальной мысли, полифоничность изложения, поиски новых средств выразительности. Примерами камерных симфоний такого типа могут служить сочинения А. Шенберга (*Первая симфония*, для 15 солирующих инструментов, ор.9, 1906; *Вторая симфония*, ор.38, 1906–1940), Ф. Шрекера (1916), М. Лаброки (1925), Х. Эйслера (для 15 солирующих инструментов, 1940). К жанру камерной симфонии, по существу, принадлежат и некоторые ансамблевые сочинения, именуемые симфониями: *Симфония ор.21* А. Веберна, *Симфония для 15 инструментов* А. Пуссера, *Пять маленьких симфоний для малого оркестра* Д. Мийо, а также оркестровые произведения для струнных инструментов: *Вторая симфония для струнного оркестра*, ор.30, *Седьмая симфония для струнных инструментов и клавесина*, ор.81; *Десятая симфония для 17 струнных инструментов*, ор.98 М. Вайнберга. В 50–60-е гг. XX в. в камерной симфонии стали появляться черты сходства с симфониеттой и маленькой симфонией, что отчетливо заметно во *Второй симфонии для камерного оркестра*, ор.78 Я. Бартоша; во *Второй симфонии для камерного оркестра* И. Яроха; в *Третьей симфонии для камерного оркестра* К. Караева; в *Камерной симфонии* Б. Чайковского. Об этом, в частности, пишет М. Арановский в капитальном труде *Симфонические искания*: «Прочное место в «табеле о жанрах» в это время занимают оркестровый концерт, различные варианты свободных композиций для нестабильных камерных или неполных составов (обычно под названием *Музыка для...*), камерная симфония, симфония для струнных в комбинации с роялем или ударными, или тем и другим» [1, с. 173].

Тенденция камерности проявилась и в молдавской симфонической музыке. Она понималась авторами как «облегченность тембровой палитры (использование струнных инструментов, иногда в сочетании с небольшим количеством духовых и ударных), непродолжительное время звучания. В таких сочинениях — своеобразных «симфонических сонатинах» (выражение М.Г. Арановского [1, с. 181]), как правило, сужен диапазон воплощаемых проблем (что заметно при сравнении с монументальными симфоническими произведениями). Их предпочитают называть симфониеттами» [2, с. 62]. В числе молдавских симфониетт назовем сочинения Шт. Няги (1922), Е. Коки (1929), В. Полякова (*Вешний сад*, 1969), А. Люксембурга (1970), Т. Кирияка (1973), О. Негруцы (1974), С. Бузилэ (1979), В. Ротару (1982) и А. Муляра (1982). По мнению В. Аксенова, к ним примыкают камерные симфонии, созданные в 1970-х – начале 1980-х гг.: *Седьмая симфония* С. Лобеля (1975), *Камерная симфония для струнного оркестра, квартета и литавр* Б. Дубоссарского (1978) и *Симфония для струнного оркестра* В. Верхолы (1982).

Поскольку жанр концерта для фортепиано с оркестром является неотъемлемой частью симфонической музыки, тенденция камернизации со всей очевидностью затронула и

его. Примечательно, что она имеет как внешнее, непосредственное, самое простое выражение, так и глубинное, опосредованное. Самым очевидным проявлением камернизации жанра концерта является использование композиторами камерного состава оркестра. С этой точки зрения можно сказать, что в фортепианных концертах молдавских авторов данная тенденция почти не наблюдается: все концерты (за исключением *Концерта-рапсодии* В. Ротару и *Юношеского концерта для фортепиано и камерного оркестра* А. Люксембурга) написаны для рояля и большого симфонического оркестра. Интересен тот факт, что в других инструментальных концертах (для флейты, гобоя, кларнета, тромбона, скрипки, альты) состав оркестра, действительно, очень часто избирается камерный: струнный или смешанный. Примерами могут быть *Концерт для гобоя и камерного оркестра* В. Биткина, *Концерт для кларнета и струнного оркестра* О. Негруцы, *Концерт для саксофона-альты, струнного оркестра и ударных* Б. Дубоссарского, *Концерт для скрипки, струнных и литавр* З. Ткач и многие другие. Иными словами, в «не фортепианных» инструментальных концертах молдавских авторов отчетливо видна тенденция к использованию именно камерного оркестра.

Возможно, предпочтительность большого состава симфонического оркестра для фортепианных концертов связана с особым тембром солирующего инструмента, который эквивалентен по своим возможностям оркестру (в этой связи можно привести слова композитора Л. Штирбу, который не раз повторял, что для него рояль является вторым оркестром). Иначе говоря, фортепиано словно требует для себя именно большого состава оркестра. Другие же музыкальные инструменты, мелодические по своей природе: скрипка, виолончель, кларнет и т.д., — такими «оркестральными» возможностями не обладают. Поэтому для их сопровождения в жанре концерта достаточным оказывается и камерный состав оркестра. К слову сказать, камерные и ансамблевые составы отличаются повышенной мобильностью, что в значительной мере оказывается привлекательным для композиторов. Кроме того, камерные составы подвижны и словно предназначены для всякого рода тембровых экспериментов. Все это объясняет массовое развитие камерно-инструментальной сферы. Фортепианный же концерт как бы выбивается из этой системы.

Но существует и другая сторона камернизации симфонической музыки, являющаяся следствием распространения камерных (приближающихся к ансамблевым) составов, которая проявляется в тонкой отделке деталей оркестровой ткани, в проработке фактуры, в появлении разработанной системы инструментальных подголосков, диалогов и полилогов. Данное качество музыки проявляется и в некоторых фортепианных концертах молдавских авторов. Особенно наглядно его можно обнаружить в сочинении З. Ткач.

Характерной особенностью *Концерта для фортепиано с оркестром* З. Ткач является индивидуально трактованный принцип монотематизма. Для композитора в данном произведении на первом месте оказывается не яркий тематический образ, получающий в дальнейшем разноплановые, порой контрастные реализации, а относительно нейтральный конструктивный элемент (интонация, оборот, интервальный ход), что более соответствует технологическим принципам работы с тематизмом в музыке XX в.¹ В этом смысле исходный комплекс, заложенный в первых же тактах концерта, в начальном диалоге оркестра и солиста, сконцентрировал главные идеи сочинения и импульсы для развертывания всей композиции. Именно он служит источником музыкального материала, на базе которого путем вычленения отдельных элементов и их преобразования З. Ткач строит темы концерта. Следуя своей обычной манере, она скрупулезно выводит из исходного тезиса новый

¹ *Концерт для фортепиано с оркестром* З. Ткач подробно проанализирован автором настоящей статьи [3; 4].

тематизм, основываясь на исчерпывающем толковании мотивно-интервальных конструктивных ячеек, что позволяет добиться особой емкости и лаконизма.

Подобное утверждение исходного комплекса, как своего рода «эмблемы», «заставки» ко всему сочинению, довольно характерно для крупных произведений З. Ткач (достаточно вспомнить тему дудочки-флуера из балета *Андрей*). Впрочем, в отличие от балета, где господствует фольклорная основа, в концерте главными конструктивными интервалами являются «острые», напряженные интонации *м.2* и *м.9*. Их дополнением служат часто встречаемые в еврейской музыке композитора ходы на *м.3* и *ум.4*. В их сцеплении можно заметить еще один оборот, к которому обращается З. Ткач, комбинируя интервалы и выросшие на их основе звуковые ячейки. Уже в первом двутакте исходной темы есть сходство с монограммой Д. Шостаковича *D – Es – C – H*, а последовательность звуков второго такта воспроизводит этот символ в ракоходе.

В концерте автор использует и другие мелодические формулы, ставшие знаковыми для целых эпох и обретающие новое звучание в динамике музыкального развития данного сочинения. Среди них важной оказывается интонация, напоминающая, с одной стороны, о лейтмотиве судьбы из *Кольца нибелунга* Р. Вагнера (*f – e – g*), а, с другой, сохраняющая контуры монограммы *B – A – C – H*, возникающей здесь, однако, на другом высотном уровне в обращении ракохода (*e – f – d – cis*)². На своей абсолютной высоте, в основном виде, она появляется только в коде, встраиваясь в процесс тематического развертывания. Для данной темы, столь многозначной по интонационному строению, З. Ткач использует вариантный принцип преобразования, придающий авторскому высказыванию, при всей его лаконичности, информационную концентрированность и насыщенность.

Еще одна важная особенность композиторского мышления, свидетельствующая о камернизации авторского замысла в *Концерте для фортепиано с оркестром*, видится в том, что опора на конструктивный принцип оперирования краткими, но емкими музыкальными формулами определила и специфику интонационного строения данного сочинения, проявившуюся в преобладании микротематизма. В произведении наблюдается два типа интервально-мотивных образований, своего рода лейткомплексов. Первый из них, опирающийся на секундовые и терцовые ходы, определился уже в главной партии. С этого момента ходы на *м.2* и *м.3* становятся основным «строительным» материалом всей формы, причем это касается не только основного тематизма, но и «общих форм звучания» (выражение Е. Ручьевской [5, с. 55]). Именно на их фоне особенно убедительно звучит в дальнейшем рельефная тема коды (ц.30, *Allegro*), становящаяся драматургическим акцентом *Концерта*.

Главная партия обращает на себя внимание не только как интонационно-тематический источник, но и как своего рода предварительный конспект музыкальной ткани всего произведения. Здесь автором обрисованы две основные тембрально-фактурные сферы. Одну из них представляет оркестровый пласт, выросший из интонационного зерна малой секунды и малой терции и отличающийся тревожным, сумрачным, настороженным характером. Другую образуют фрагменты сольно-каденционного звучания, где на первый план выходят качества пульсирующей токатности, отточенной мартеллатности, четкой артикуляции каждого звука. Важно, что при такой многосоставности материала и напряженной экспрессивности главной партии не теряется качество ее экспозиционной устойчивости и цельности высказывания.

Побочная партия (ц.5) находится в соотношении производного контраста с главной.

² Наблюдение, высказанное профессором Г. Кочаровой в личной беседе с автором настоящей статьи.

Смену психологического настроения 3. Ткач подчеркивает обозначением *Andantino dolce*. Тема, в которой доминирует кантиленная мелодия, звучит у рояля. Проникнутая мягким лиризмом, она во втором своем проведении, порученном оркестру (ц.9), особенно сближается с образом главной партии. Однако здесь композитор представляет развертывание тематизма в ином ритмическом варианте.

Заключительная партия (ц.11) также является производной от ранее прозвучавшего материала. В момент ее наступления автор вводит темповую ремарку *Meno mosso*, подчеркивающую смену характера музыки и усиливающую впечатление от темы, порученной струнным. Просветленность и чистота аккордов хоральной фактуры отличает заключительную тему от других интонационно-тематических реминисценций. В целом данная тема не содержит существенного контраста по отношению к побочной, лишь привнося тревожное ощущение хрупкости и иллюзорности воцарившегося спокойствия. Она строится как неточное зеркальное отражение побочной, представляя ее материал в преобразованном фактурном и метроритмическом виде.

Модификация исходного интонационно-тематического комплекса продолжается в разработке (ц.13, *Allegro*), вносящей перелом в образное развитие. Ее активная моторика оттеняется эпизодом, где возникает еще один вариант второго мотива главной партии (ц.15). В репризе при проведении этой темы уровень напряжения усиливается за счет высотнотембровой дублировки: в отличие от экспозиции, где тема звучала у виолончелей в унисон, здесь она поручена всей струнной группе. При этом полифонизация фактуры и введение в качестве подголосков родственных секундово-терцовых интонаций, близких своим интервальным составом к исходным, обогащает общее музыкальное движение (ц.19–20).

Еще одним лейтинтервалом тематического значения в *Концерте* 3. Ткач становится экспрессивный интервал малой ноты, воплощающий образную сферу, сопряженную с более острыми и напряженными интонациями. Этот интервал представлен в обеих координатах фактуры: как в горизонтальном (восходящем и нисходящем), мелодическом движении, так и в вертикальном, аккордово-гармоническом срезе. Акцентируя важную драматургическую роль этого тематического элемента, появившегося в первых же тактах главной партии, композитор вводит интервал ноты в его вертикальной проекции, как результат наслоения голосов (ц.1, ц.4). В дальнейшем мелодические ходы на *м.9* становятся яркими и узнаваемыми, они скрепляют каркас формы, подчеркивая эмоциональную напряженность и экспрессивность музыкальной речи. Так, уже в преддыкте к побочной партии (2тт. до ц.5), а также в первой разработке (ц.14) они появляются в партии оркестра в горизонтально-линейной проекции. В первой и второй репризах (ц.16, ц.23) ходы на *м.9* сосредоточены в партии солиста. Наличие сквозных лейтинтонационных комплексов, с одной стороны, используется для утверждения сумрачно-скорбной, нервно наэлектризованной эмоциональной «тональности», а, с другой стороны, для обеспечения непрерывного интонационно-тематического развития. Все в целом способствует созданию тонко детализированной психологической атмосферы, что является существенным признаком камернизации жанра.

Следует подчеркнуть в *Концерте для фортепиано с оркестром* 3. Ткач значение диалектического противоборства, противопоставления ролей участников исполнения. Диалог солиста и оркестра реализуется, прежде всего, в переплетении двух контрастных образных сфер. Одну из них представляют трагические размышления, связанные с глубоким осмыслением сущего, мучительные раздумья о вечном конфликте творческой личности с окружающим миром. Другая воплощает динамизм жизни, реализуясь в процессе накопления энергии и доминируя в кульминации фабульного «действия». Обе активно взаимодействуют,

начиная со вступления и заканчивая финалом произведения. Их индивидуальный облик определен характером музыкального материала. Если первую репрезентирует интонационно яркий, рельефный тематизм с его обостренными и во многом типичными для З. Ткач оборотами, то вторая базируется на общих, фоновых формах движения — различного рода пассажах, фигурационных построениях. В развитии обоих образных начал в равной степени участвуют и фортепиано, и оркестр. Возникающая в итоге поступательность, целеустремленность общего направления к финалу, действуя параллельно с принципом монотематизма, обуславливает целостность всей композиции, а также предельную концентрацию музыкальной мысли, что свойственно камерной ветви оркестровых жанров.

Библиографические ссылки

1. АРАНОВСКИЙ, М. *Симфонические искания*. Ленинград: Советский композитор, 1979.
2. АКСЕНОВ, В. *Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра*. Кишинев: Штиинца, 1987.
3. ВАРДАНИЯН, А. Концерт для фортепиано с оркестром Златы Ткач: история создания и общие композиционные особенности. В: *Artă și educație artistică*. Bălți: USB A. Russo, 2009, nr.1/2 (10/11), pp. 51–57.
4. VARDANEAN, A. The renewal of the form canons and the symbolism of the musical thematism in the *Concerto for piano and symphony orchestra* by Zlata Tkaci. In: *Studia Universitatis*. Ser. Științe umanistice. Chișinău: USM, 2009, nr.1, pp. 167–170.
5. РУЧЬЕВСКАЯ, Е. *Функции музыкальной темы*. Ленинград: Музыка, 1977.

ПРЕТВОРЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ МОЛДОВЫ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ НАЙ И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА ТЕОДОРА ЗГУРЕАНУ

PERPETUAREA TRADIȚIILOR NAȚIONALE DIN MOLDOVA ÎN CONCERTUL PENTRU
NAI ȘI ORCHESTRA SIMFONICĂ AL LUI TEODOR ZGUREANU

NATIONAL FOLK MUSIC TRADITIONS IN TEODOR ZGUREANU'S CONCERTO FOR NAI
(ROMANIAN PAN FLUTE) AND ORCHESTRA

ТАТЬЯНА МУЗЫКА,

преподаватель,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 785.6.02:780.641.1(478)

Данная статья посвящена концерту для най с оркестром Теодора Згуряну. В ней впервые даётся музыковедческий анализ данного сочинения с точки зрения претворения традиций неофольклоризма и полистилистики. Особое внимание автор уделяет характеристике музыкальной драматургии и средствам выразительности данного сочинения в синтезе с современными приёмами композиторской техники.

Ключевые слова: симфоническое творчество, неофольклоризм, музыкальная драматургия, традиции, композиция, музыкальный язык, фольклорный колорит, каденция, партитура

Articolul prezintă o primă examinare a Concertului pentru nai și orchestra de Teodor Zgureanu în contextul tradițiilor neofolclorice și polistilistice. Analiza se concentrează pe caracteristica dramaturgiei muzicale și mijloacelor expresive a Concertului în sinteză cu tehnica componistică modernă.

Cuvinte-cheie: creație simfonică, neofolclorism, dramaturgie muzicală, tradiții, compoziție, limbaj musical, coloritul folcloric, cadență, partitură

This article presents the first musicological analysis of Teodor Zgureanu's concerto for nai (Romanian pan flute) and orchestra. The analysis places the concerto within the context of the neofolkloric and polystylistic tradition. Its main focus is to identify the concerto's dramatic structure and its main means of expression in relation to the modern compositional techniques.

Keywords: *symphonic oeuvre, neofolklorism, musical dramaturgy, traditions, composition, musical language, folkloric specificity, cadence, score*

Концерт для наи и симфонического оркестра Теодора Згуряну стал значительный вкладом композитора в этот жанр отечественной музыки XX–XXI веков. Данное произведение является уникальным примером симфонической трактовки наи — истинно национального инструмента Молдовы и Бессарабии, имеющего глубокие исторические корни. Оно посвящено одному из выдающихся наистов республики В. Йову. Идея его создания возникла под впечатлением выдающегося мастерства этого исполнителя.

Симфоническое творчество Теодора Згуряну отличается широким диапазоном. Наряду с хоровыми произведениями, которые представляют собой ведущую сферу наследия композитора, особое место в нём принадлежит жанрам симфонической музыки. К ним относятся две симфонические поэмы программного характера *Mărire Burebista*, *Lumina din lumina*, опера *Decebal*, три сольно-концертных сочинения: Концерт для лирико-колоратурного сопрано с оркестром на стихи В. Александри *La-al Moldovei dulce soare*, Концерт для саксофона с оркестром, Концерт для наи с оркестром, симфонические картины *Simfonia copiilor*, *Ecou dacice* [1, с. 72–73].

В этом ряду Концерт для наи с симфоническим оркестром заслуживает особого внимания, явившись результатом обращения автора к уникальным, историческим истокам исконно национального инструментального творчества наших предков — даков и лэутаров.

Музыкальный материал Концерта основан на синтезе неофольклорных традиций со средствами и приёмами современной композиторской техники, причём как в жанрово-драматургической сфере, так и на уровне музыкального языка.

Структура данного сочинения представляет собой трёхчастную композицию, которая, однако, трактована автором не совсем традиционно. Её центр сосредоточен во второй части, которая включает два контрастных эпизода и каденцию. Наряду с этими эпизодами и авторской каденцией, вторая часть содержит и свободную импровизацию солиста, так называемую “невписаную каденцию”, которая практиковалась в доклассическую эпоху.

Музыкальная драматургия Концерта имеет целенаправленный характер развития по типу бетховенской: от мрака к свету. Лирико-психологический драматизм первой части сменяет контрастное сопоставление танцевального и песенного разделов во второй части. Завершает композицию Концерта жизнеутверждающий финал.

Музыка первой части Концерта носит сумрачно-трагический характер. В ней преобладают декламационно-медитативные интонации философской направленности. Данное настроение композитор убедительно создаёт благодаря использованию в партии оркестра и солирующего инструмента дожнообразных интонаций, обыгрывания интервала увеличенной секунды, переменного лада и модальной гармонии. Музыкальный материал первой части Концерта является своеобразной экспозицией интонационно-ладовой основы тематизма всего сочинения. Мелос, аккордика и полифония первой части, как и всего сочинения, основывается на диатонике ладов народной музыки, варьировании интонаций тритона, увеличенной секунды, септимы и их вертикализации. Данная интонационно-ладовая структура является определяющей для музыкального языка данного сочинения и максимально созвучна выразительным средствам современной музыки [2, с. 16].

Основная тема первой части изложена в партии солирующего инструмента и обладает ярко выраженным фольклорным колоритом. Аллюзии на молдавскую дойну возникают в ней благодаря метроритмической переменности, богатой мелизматике и использованию характерного для данного жанра одноимённого миноро-мажорного лада с двумя увеличенными секундами, а также импровизационному характеру её изложения.

Вторая часть Концерта вносит резкий контраст. Она открывается игровой интермедией, содержание которой связано с картиной детских, наивных воспоминаний. Основная тема вступления создает аллюзию на народный танец *hostropăț*. Этот эффект достигается благодаря использованию в теме размера 5/8, острого, пунктированного ритма, подчёркнутого форшлагами, а также колоритной фактуры сопровождения. Она представлена остигатной ритмо-формулой в партиях струнных с ремаркой *Con legno*, деревянного барабана, и носит озорной, задорный характер.

Как известно, для народного танца *hostropăț* характерен размер 7/16. Однако, его переинтонирование в размере 5/8 в данном вступительном размере является своеобразным авторским вариантом этого танца и оправдано тем, что интерлюдия предвосхищает очень проникновенную по своему характеру музыку второй части.

Центральный раздел второй части — колыбельная, — по своему жанру и характеру представляет собой *cântec de jale*. Её основной темой является цитата молдавской народной песни *Cucușor cu pană sură*. Проникновенный характер мелодии воспроизводит болезненный плач брошенного ребёнка. Ведущая роль в создании этого образа принадлежит партии солирующего инструмента. Для неё характерен речитативно-декламационный склад изложения, ладотональная вариантность лидийского и дорийского наклонений. Дуэт вибратонов, предваряющий и сопровождающий основную тему солиста, тембрально создаёт впечатление ирреального, неземного её звучания, как бы парящего в атмосфере.

Завершающий раздел второй части включает каденцию солирующего инструмента. Её основой становятся ведущие интервально-тематические комплексы сочинения с ярко выраженным фольклорным колоритом. Музыкальный материал каденции представляет собой интересный пример авторской трактовки традиций неофольклоризма.

В жанровом отношении она является свободной импровизацией в духе *ciocârlie*, основанной на претворении ритмоинтонационных оборотов народной музыки, преломлённых сквозь призму современных приёмов композиторской техники. Среди них: четвертитоны, полиритмия, сонорные эффекты, а также характерные для неё исполнительские приёмы — *frulato*, *secco*, многочисленные мелизмы.

Завершает этот раздел так называемая “невписанная” каденция, которая практиковалась в доклассическую эпоху. В ней солист реализует свободную импровизацию, демонстрируя своё исполнительское мастерство и технические возможности инструмента.

Заключительный раздел каденции носит полифонический характер. Здесь соло ная перерастает в квинтовый дуэт с тараготом, сопровождаемый оркестровым противосложением к теме, звучащим на фоне тонического органного пункта.

Третья часть Концерта представляет собой лучезарный, оптимистический финал. Её основная тема выдержана в характере весёлой хоры. Остигатность фактуры сопровождения, острый синкопированный ритм, бурдонные квинты в партиях альтов и труб, имитирующих звучание чимпоая, ярко отражают экспрессию народного танца.

Логическим завершением оптимистической концепции всего сочинения становится цитирование во втором разделе финала народной песни *Bordeiași, bordei, bordei*, как эталона национального оптимизма. Автор мастерски сохраняет исконно фольклорный колорит данной темы, благодаря её изложению в партиях тарагота в диалоге с наем.

Реприза трёхчастной композиции финала заслуживает особого внимания с точки зрения воплощения в её материале таких современных приёмов композиторской техники, как полиритмия, кластеры, гетерофония. Гармоническая ткань оркестрового сопровождения основывается на интервальной вертикализации фольклорной темы. В ходе развития этот процесс усложняется появлением вводнотоновых, хроматических созвучий в их полиритмическом сочетании. Благодаря этим средствам композитор достигает максимальной динамизации музыкального материала в репризе, которая становится своеобразным апофеозом произведения.

В заключение необходимо отметить, что Концерт для наяд с оркестром в контексте симфонического творчества Теодора Згуряну отражает характерные особенности стиля композитора. Образно-тематическое содержание сочинения созвучно интонационно-выразительным средствам симфонических поэм и картин автора и основано на синтезе национальных и общеевропейских традиций. Оно содержит аллюзии на фольклорные жанры, а также цитаты песенных народных мелодий.

Приложение

Перечень симфонических произведений Теодора Згуряну:

1. *Mărire a Burebista* — симфоническая поэма, 2001.
2. *Lumina din lumină* — симфоническая поэма, 2001.
3. *Rapsodia* для симфонического оркестра, 2002.
4. *Simfonia Eminescu*, 2007.
5. *Концерт для колоратурного сопрано с оркестром*, 2008.
6. *Концерт для наяд с оркестром*, 2010.
7. *Концерт для саксофона с оркестром*, 2012.
8. *Simfonia copiilor. Patru tablouri simfonice*, 2015.
9. *Ecouri dadice. Patru tablouri simfonice*, 2015.

Библиографические ссылки

1. MUZĂCA, T. Evoluția creației componistice a lui Teodor Zgureanu. În: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-diactice a profesorilor* [AMTAP] (an. 2002). Chișinău: Grafema Libris, 2002, pp. 71–76.
2. ХОЛОПОВА, В., ЧИГАРЁВА, Е. Первый скрипичный концерт. В: *Альфред Шнитке*. Москва: Советский композитор, 1990, с. 14–20.

**ABORDAREA CONTEMPORANĂ A COLINDEI ÎN PIESA PENTRU
ORCHESTRA DE COARDE РОЖДЕСТВЕНСКАЯ НОЧЬ (NOAPTE DE
CRĂCIUN) DE V. CIOLAC**

CONTEMPORARY APPROACH TO THE CAROL IN THE WORK FOR STRING
ORCHESTRA *THE CHRISTMAS NIGHT* BY V. CIOLAC

ECATERINA GÎRBU,

doctor în studiul artelor și culturologie, lector universitar,
Academia de Muzica, Teatru și Arte Plastice

CZU 783.1(478)

398.88

În articol se efectuează o analiză integrală a piesei orchestrale „Noaptea de Crăciun” a compozitorului Vladimir Ciolac. Pe parcursul mai multor secole, evenimentul istoric legat de Nașterea Mântuitorului își găsește o extrem de variată și diversă reflectare în cadrul artei muzicale universale. Subiectul dat este reprezentat printr-o diversitate genuistică foarte vastă, fiind abordat atât în muzica bisericească, cât și în muzica laică. Denumirea piesei relevă conținutul lucrării și sugerează ideea că este un colind original. Compozitorul apelează la tema Nașterea Mântuitorului — eveniment de o semnificație majoră în viața omenirii, creând o colindă contemporană din punct de vedere a tratării discursului muzical.

Cuvinte-cheie: colind, Nașterea Domnului, tematică religioasă, text, cântec de stea, muzica instrumentală

In the article there is an integral analysis of the orchestral composition Christmas Night written by Vladimir Ciolac. Over the centuries, the historical event linked to the Birth of the Savior finds an extremely varied and diverse reflection in universal musical art. This subject is represented by a very broad genre diversity, being approached in both church music and secular music. The name of the piece reveals the content of the paper and suggests that it is an original carol. The composer uses the theme of the Birth of the Savior — an event of major significance in the life of mankind, creating a contemporary carol from the point of view of the treatment of the musical discourse.

Keywords: carol, Birth of Jesus, religious themes, text, star song, instrumental music

O lucrare instrumentală a lui V. Ciolac ce se înscrie în cadrul tematicii religioase este *Noapte de Crăciun*. Piesa reprezintă un *Adagio* orchestral, de dimensiuni reduse (conține doar 9 cifre), dar care datorită tempoului lent durează 14 minute. Această creație a fost compusă în anul 2000, pentru o componentă instrumentală tradițională a orchestrei de coarde. Însăși denumirea relevă conținutul lucrării și sugerează ideea că este un colind original, fapt confirmat încă o dată de către compozitor recent, în anul 2016, când a realizat și varianta vocală pentru cor mixt a acestei lucrări, cu remarca „colind”. V. Ciolac apelează la tema Nașterea Mântuitorului — eveniment de o semnificație majoră în viața omenirii — fiind copleșit de stări sufletești înălțătoare, deosebite, ce pot fi resimțite și în lucrarea analizată: mulțumire, pietate, bucurie pentru nașterea Pruncului Sfânt, pentru venirea Celui ce ne va mântui și va scăpa lumea de puterea morții. Putem întrevedea și o oarecare tristețe pentru chinurile și moartea ce va trebui să le îndure Mântuitorul pentru a răscumpăra lumea din robia păcatului.

În *Noapte de Crăciun* compozitorul V. Ciolac propune o viziune originală asupra tematicii legate de nașterea Pruncului Iisus. Un prim fapt important ține de aluziile ce transpar din discursul muzical al piesei, legate de melodiile cunoscutelor cântece de Crăciun care aparțin tradiției occidentale — *Noapte de vis* și *O, brad frumos!*. Anticipând, vom arăta că melodiile acestor două cântece au stat la baza formării unor două sfere intonaționale ale întregului discurs muzical al lucrării analizate.

Conținutul poetic al acestor cântece este semnificativ și cuprinde un șir de teme și motive general-cunoscute atât în tradiția creștină occidentală, cât și în cea apuseană, regăsindu-se și în textele noastre populare. Astfel, tema bradului de Crăciun (tradiția împodobirii acestuia la Crăciun este de proveniență germană, cunoscută sub numele de *Christbaum*) are conotații simbolice — în tradițiile populare ale mai multor popoare (inclusiv în cea românească) el este Pomul Vieții — veșnic verde, el se asociază cu speranța vieții veșnice adusă de Fiul lui Dumnezeu, căci Cel ce este Viața, se naște pentru ca noi să dobândim viața veșnică [1].

O altă sferă tematică este legată și de venirea păstorilor care, fiind vestiți de îngerii, au alergat primii ca să se închine micului Iisus — Dumnezeu întrupat. De asemenea, o altă temă este cea legată și de închinarea magilor către Pruncul Dumnezeiesc ca la un Împărat, aducerea darurilor împărătești în semn de recunoștință — smirnă, aur și tămâie. Un loc important îl ocupă și tema stelei ce i-a călăuzit, ea devenind și un simbol al sărbătorii Nașterii Domnului. De aici, probabil, și tradiția de a considera începutul Crăciunului odată cu apariția primei stele pe cer, care simbolizează steaua de la Betleem (în ajunul Crăciunului ziua e deosebită prin faptul că nu se mănâncă nimic până la apariția primei stele).

În folclorul românesc, aceste, dar și alte teme și motive legate de Nașterea Domnului se regăsesc în textele cântecelor de stea, specie de origine cultă apărută în secolele XVII–XVIII sub influența bisericii ortodoxe. Având o tematică strict religioasă, cântecul de stea face parte din obiceiul colindatului fiind asociat exclusiv cu sărbătoarea creștină a Nașterii Domnului. „Ca și colinda, cântecul de stea este interpretat în ajunul Crăciunului de cete de colindători. Acesta capătă treptat un conținut strict religios axat pe motive evanghelice, predominante fiind cele legate de Nașterea Domnului” [2, p. 68]. Este cunoscut faptul că inițial, aceste texte au avut autori și au fost interpretate de preoți în biserică. Versurile cântecelor de stea reprezintă o poezie de mare frumusețe, cu un caracter epico-narativ, concretizat în imagini pline de pitoresc, în versuri cizelate. Cele mai cunoscute — *O, ce veste minunată*, *Steaua*, *Trei păstori*, *La Vifleim colo-n jos*, etc. — sunt cântate și astăzi în biserici la sărbătorile de Crăciun.

În această ordine de idei, cântecele *Noapte de vis* și *O, brad frumos!* ce au servit drept sursă de inspirație pentru V. Ciolac în lucrarea *Noapte de Crăciun*, pot fi considerate ca fiind din aceeași specie a cântecelor de stea, doar că de sorginte occidentală, având în vedere conținutul și tematica lor poetică și asocierea cu sărbătoarea în cauză. O remarcă ce se impune aici este că autorii acestor două cântece nu s-au pierdut în anonimul ci ne sunt cunoscuți — *Noapte de vis* (în germană *Stille Nacht*) a apărut inițial în Austria, în anul 1818, pe un text scris de părintele Josef Mohr, iar melodia — de Franz Gruber. Datorită melodiei simple și frumoase, acesta a devenit un adevărat imn de Crăciun de circulație internațională, un simbol muzical al acestei sărbători [3]. *O, brad frumos!* (în germană — *O Tannenbaum*), tradus în diferite limbi și răspândit la nivel mondial, este și el un exemplu devenit antologic al unui cântec ce se interpretează în cadrul acestei sărbători: versurile aparțin lui Ernst Anschütz (1780–1861), iar muzica are la bază o veche melodie populară din Silezia (din sec. XVI) [1].

Pe parcursul mai multor secole, evenimentul istoric legat de Nașterea Mântuitorului își găsește o extrem de variată și diversă reflectare în cadrul artei muzicale universale. Subiectul dat este reprezentat printr-o diversitate genuistică foarte vastă, fiind abordat atât în muzica bisericească, cât și în muzica laică.

Lucrarea compozitorului V. Ciolac *Noapte de Crăciun* face parte din creațiile cu tematică religioasă ce se înscrie, însă, în cadrul muzicii laice, destinate pentru interpretarea de concert. Este o piesă instrumentală cu o componentă camerală, de dimensiuni mici. Pe parcursul întregii lucrări se menține măsura ternară de 3/4. În ceea ce privește tonalitatea, putem urmări conturarea tonalității *C-dur*.

Lucrarea începe cu o introducere scurtă, în care se expune primul motiv bazat pe o secundă ascendentă, care, treptat, atinge intervalul de sextă. Ultimele patru măsuri din acest compartiment reprezintă, de fapt, cadența, care trezește asociații vii cu melodia cântecului *O, brad frumos!*, în special în zona cadențială. Acest motiv de încheiere reprezintă baza cadenței autentice ce poate fi ușor recunoscută datorită încercuirii tonurilor de bază ale dominantei și tonicii. Tematismul introductiv, împreună cu cadența ușor de memorizat este repetat în cifra 5, însă în alt registru, — cadența dată va fi preluată în final cu rol de încheiere a integrității piesei. Trebuie de menționat faptul că structura arhitectonică a motivului în cauză este, de fapt, de proveniență vocală și conturează o melodie simplă cu un caracter liniștit, expusă de viorile I și II, ce-i oferă o nuanță de gingășie și duiosie. În ceea ce privește departajarea compartimentului dat, la nivel de microstructuri se evidențiază segmente organizate în baza unui text presupus, deoarece motivele se configurează conform versului, 3 m.+3 m.+3 m.+4 m., reprezentând la nivel arhitectonic o strofă: $a+a_1+a_2$ +cadența. Varierea acestor motive este încă destul de neînsemnată și se realizează pe plan factual și armonic. Tot în introducere se afirmă și tonalitatea *C-dur* în care este scrisă lucrarea.

Urmează compartimentul (cifra 1), unde se expune un motiv nou, ce începe cu un interval de septimă descendentă și reprezintă în plan intonațional o desfășurare mai amplă comparativ cu motivul din introducere. Se păstrează caracterul liniștit, dar expresivitatea se mărește datorită intervalelor mari (undecimă, octavă, septimă, cvintă) utilizate în conturul liniei melodice. Organizarea microstructurilor în compartimentul dat amintește de departajarea absolut simetrică menționată în introducere, aceeași configurare conform versului presupus, 3 m.+3 m.+3 m., reprezentând în sensul formei următoarea strofă: $b+b_1+b_2$ (b_2 îndeplinește funcția cadenței). Varierea motivelor se realizează nu doar la nivel de factură ci și la cel intonațional — b_1 comparativ cu b este mai desfășurat. El începe cu un interval de undecimă descendentă după care urmează mișcarea ascendentă cu săritură de cvartă și cvintă. Un rol important aici îi revine violei care expune în paralel cu viorile o melodie în duet formând un contrapunct simplu.

În secțiunea ce urmează (cifra 2) se expune un alt motiv care amintește nuanțele semantice relevate în introducere — tandrețe, gingășie și căldură, păstrând același caracter liniștit, calm. Melodia se desfășoară fără salturi, conturând o mișcare treptată, inițial descendentă, cu caracter lent, fiind urmată de cea ascendentă. Gruparea microstructurilor în cifra dată se efectuează de asemenea, după versurile presupuse: 3 m.+3 m.+4 m., alcătuind structura unei strofe: $c+c_1+c_2$ (cadența fiind reprezentată de c_2). Dacă în compartimentele precedente compozitorul a inclus toate instrumentele din orchestra cu coarde, atunci în perimetrul cifrei 2 rămân doar viorile I, II și violele, care se divizează expunând două linii melodice, continuând contrapunctul din cifrele anterioare. Motivul din c semnalează asociații cu o intonație scurtă din cântecul *Noapte de vis*.

Compartimentul ce urmează (cifra 3), continuă discursul tematic al celui precedent (cifra 2), fără a fi o repetare *mot-a-mot*, prezentând aici doar câteva schimbări pe plan intonațional și structural, dar și pe cel factual, care aici are un rol important, compozitorul urmărind să creeze efectul imitării sunării clopoțelului ce zugrăvește atmosfera de sărbătoare, bucurie și mister. (Clopoțelul este unul din atributele principale a sărbătorii Nașterii Domnului, ca simbol al purității sufletești și a bucuriei). Având în vedere prezența unei varieri intonaționale, compartimentul dat este mai mare în dimensiuni și mai expresiv din contul desfășurării mai ample a liniei melodice. Structura lui se prezintă în modul următor: 3 m.+3 m.+3 m.+4 m., iar forma strofei poate fi încadrată în schema $c+c_1+c_2^1+c_2^2$. Astfel, constatăm că cele mai esențiale schimbări s-au produs în c_2 .

În secțiunea ce urmează (cifra 4), materialul tematic denotă o înrudire cu cel din cifrele 2 și 3. Compozitorul utilizează același procedeu al varierii, — factura devine străvezie, sunt excluse, însă, imitării clopoțelului. Structurarea compartimentului coincide în mare măsură cu cea

precedentă: 3 m.+3 m.+3 m.+4 m. Aici iese în evidență fundalul armonic, care se menține pe parcursul întregului discurs ce conturează încă o strofă și se încadrează în schema prezentată în cifra 3.

Compartimentul ce urmează (cifra 5) readuce motivul introducerii, transpus cu o octavă mai sus. Din orchestra de corzi rămân doar viorile I și II — expunând, respectiv, linia melodică și ison. Viorile I, la rândul lor, se împart în două grupuri: unele expun materialul intonațional, iar altele interpretează în registrul acut motive melodice derivate din cel inițial, oferind discursului muzical o nuanță de mister. Viorile II formează fundalul armonic cu efect de *divisi* ce imprimă compartimentului dat o tentă de gingășie, duioșie. Discursul muzical din secțiunea dată reprezintă culminația întregii lucrări: compozitorul recurge aici la o modalitate originală de a reflecta cea mai importantă imagine a creației date — Nașterea Pruncului Dumnezeuiesc, cea mai mare și cea mai așteptată minune a omenirii, iar despre minuni se vorbește în șoaptă (nuanțele dinamice care predomină în cifra dată sunt *p* și *pp*) pentru a nu distruge acea atmosferă de miracol, de bucurie, gingășie, tandrețe și pietate. La nivel arhitectonic, strofa este realizată de asemenea conform versurilor presupuse: 3 m.+3 m.+3 m.+3 m. și poate fi reprezentată schematic astfel: $a + a_1 + a_2 +$ cadența.

Următorul compartiment (cifra 6) începe cu un *tutti* la *ff*, contrastând cu strofa precedentă prin nuanțele dinamice, textură, registru și intonații. Acest contrast este bine motivat din punct de vedere dramaturgic, deoarece după o culminație atât de liniștită și plină de miracol este necesar de a împărtăși bucuria tuturor și anume acest sentiment este foarte bine exprimat în compartimentul dat. Intonațiile din cifra 1 revin, într-un registru mai acut, iar datorită acestui efect, se amplifică expresivitatea, sunt scoase în evidență sentimentele de bucurie, laudele ce se cântă de îngeri și oameni. Arhitectonica acestui compartiment repetă schema din compartimentul marcat cu cifra 1.

Aceeași atmosferă de bucurie și sărbătoare se reflectă în secțiunea ce urmează (marcată cu cifra 7), care reprezintă o continuare a tabloului fastuos, reluând exact materialul muzical din compartimentul precedent (cifra 6). În compartimentul ce urmează (cifra 8), emoțiile se liniștesc treptat, se reinstaurează atmosfera de miracol. Revine și motivul din cifra 2, cu unele schimbări ce vizează cadrul ritmic (duratele sunt diminuate). Motivul expus de viole în terțe și poate fi comparat cu un duet vocal, iar viorile I creează efectul de ison segmentat. De asemenea, intervin modificări în organizarea structurii: 3 m.+3 m.+3 m.+3 m., conturând o schemă ce este mai aproape de structura care corespunde cu cifra 3, semnalând doar o micșorare a secțiunii c_2 , din contul substituirii acesteia de cadența-simbol din introducere.

Ultimul compartiment (cifra 9) îndeplinește funcția de încheiere. Are o formă mai desfășurată comparativ cu celelalte și este alcătuit din două secțiuni: prima, în care se expune motivul intonațional din discursul muzical ce corespunde cifrei 1 împreună cu cadența din introducere, și a doua, reprezentând plasarea graduală a acordului tonicii ce se menține pe parcursul ultimelor șapte măsuri cu un efect de stingere treptată. Schema primei secțiuni poate fi conturată astfel: $b+b_1$ +cadența, departajarea microstructurilor fiind realizată în modul următor: 3 m.+3 m.+4 m.

În ceea ce privește imaginea prezentată în compartimentul dat, aceasta se integrează în tabloul imagistic al lucrării zugrăvind aceeași atmosferă de bucurie și tandrețe, gingășie și miracol, grație efectului imitării sunării clopoțelului în cadență. Astfel, se formează o reminiscență a strofei din cifra 3, unind cele două sfere intonaționale ale lucrării — *Noapte de vis* și *O, brad frumos!*. Preluând imitarea sunării clopoțelului din discursul ce corespunde cu cifra 3, care însoțește aici motivul din *Noapte de vis*, compozitorul o suprapune de data aceasta pe fundalul intonațional al cadenței-simbol ce întruchipează imaginea sărbătorii (bradul). V. Ciolac reușește să ilustreze foarte bine feeria Noptii de Crăciun, legată de Sărbătoarea Nașterii Domnului, zugrăvind tabloul stelei ce luminează pe cer, peisajul de iarnă, cu zăpada albă ce strălucește în mii de diamante în razele

stelilor, reflectând sentimentul bucuriei și evenimentul cel mai important — minunea Nașterii Pruncului Dumnezeiesc.

Pentru a fixa aria în care se înscrie forma lucrării *Noapte de Crăciun*, am elaborat o schema structurii arhitectonice a compoziției analizate:

Tabelul 1. Schema arhitectonicii lucrării *Noapte de Crăciun*

Compartimente	A	B	C	C	C	A	B	B	C	B – A
	introducere	1	2	2	2	introducere	1	1	2	1 — introducere cadență
Cifre	introducere	1	2	3	4	5	6	7	8	9

Reieșind din schema propusă mai sus, putem concluziona că, având o componentă interpretativă instrumentală, lucrarea *Noapte de Crăciun* poate fi înscrisă, totuși, în cadrul unei forme strofice, specifice muzicii vocale. Adresarea la această formă a fost dictată de necesitatea configurării discursului muzical în baza formulelor melodice de cântec. Utilizarea intonațiilor melodice împrumutate din cele mai cunoscute cântece de Crăciun *Noapte de vis* și *O, brad frumos!*, asigură nivelul imagistic al lucrării și, totodată, conturează sfera mijloacelor de expresie a acesteia. În același timp, utilizarea aluziilor muzicale ale unor cântece de crăciun de mare popularitate, la nivel intuitiv ne sugerează ideea că piesa orchestrală *Noaptea de Crăciun* reprezintă un colind instrumental.

De asemenea, este necesar de a evidenția departajarea la nivel de microstructură în grupuri din trei măsuri, accentuând predominarea cifrei trei, care poartă aici o semnificație simbolică, reprezentând în creștinism Sfânta Treime. Iar desfășurarea lucrării pe parcursul doar a 9 cifre, la fel poate avea un sens legat de simbolica cifrelor, ce presupune legătura omului cu Dumnezeu.

Astfel în concluzie putem menționa că, lucrările de tematică religioasă alcătuiesc un compartiment aparte în creația compozitorului Vladimir Ciolac și demonstrează o varietate confesională creștină, — ne referim în special la cele mai vechi, cum sunt ortodoxia și catolicismul. Fiind dirijor de cor, el se axează preponderent pe sonoritățile vocal-corale și muzica vocal-simfonică, domeniu care, de fapt constituie cea mai mare parte a creației sale. O altă caracteristică specifică este utilizarea formelor și genurilor muzicii bisericești, contribuind prin acest fapt la descoperirea semanticii ce ține de dimensiunea spirituală a creației.

Referințe bibliografice

1. TEODORESCU, L. Tradiții și obiceiuri de iarnă [online]. În: *Asociația Profesorilor din România*. [accesat 14.09.2014]. Disponibil: <http://www.asociatia-profesorilor.ro/traditii-si-obiceiuri-de-iarna.html>.
2. BUNEA, D. Note de curs la ritualuri populare. Colindatul cu steaua: geneză și funcționalitate. În: *ACADEMIA DE MUZICA, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2010. Chișinău: Grafema Libris, 2010, nr.1/2 (10/11), pp. 67–70.
3. Тихая ночь [Stille Nacht]. В: Википедия [online]: Свободная энциклопедия. [accesat 09.02.2016]. Disponibil: https://ru.wikipedia.org/wiki/Тихая_ночь.

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАКТОВКА ПОЭТИЧЕСКОГО ИСТОЧНИКА
В РЭП-ПОЭМЕ ИЗ ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА
ДЛЯ БАРИТОНА С ОРКЕСТРОМ *APRÈS UNE LECTURE* Г. ЧОБАНУ**

TRATAREA MUZICALĂ A SURSEI POETICE ÎN *POEM RAP*
DIN CICLUL VOCAL-SIMFONIC PENTRU BARITON ȘI ORCHESTRĂ
APRÈS UNE LECTURE DE GH. CIOBANU

MUSICAL INTERPRETATION OF THE POETIC SOURCE IN THE *RAP POEM*
FROM THE VOCAL-SYMPHONIC CYCLE FOR BARITONE AND ORCHESTRA
APRÈS UNE LECTURE BY GHENADIE CIOBANU

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

CZU 784.087.613.2:82-1

Автор рассматривает особенности интерпретации поэтического текста в музыке одной из поэм вокально-симфонического цикла для баритона с оркестром „Après une Lecture” Г. Чобану. Цель статьи состоит в выявлении специфических черт музыкально-поэтического синтеза, достигнутого композитором в „Рэп-поэме”: в характеристике жанровой основы поэтического и музыкального произведений, их образного содержания, корреляции синтаксиса, специфики музыкального интонирования поэтического текста, роли оркестра. Композиторский метод работы со словом оценивается в перспективе новизны, а конечный художественный результат определяется с позиций стилиевой принадлежности как музыкальный образец «третьего направления» в музыке XX в.

Ключевые слова: „Après une Lecture”, Г. Чобану, поэзия, вокально-симфонический цикл, поэма, рэп

Autorul reliefează particularitățile de interpretare componistică a textului poetic în muzica unui poem din ciclul vocal-simfonic pentru bariton și orchestră „Après une Lecture” de Ghenadie Ciobanu. Scopul articolului constă în dezvăluirea unor trăsături specifice ale sintezei muzical-poetică în „Poem Rap”, și anume, în caracterizarea genurilor poetice și muzicale ale lucrărilor, a conținutului imagistic și corelării sintactice, a specificului de intonare muzicală a textului poetic și a rolului orchestrei. Metoda de lucru cu cuvântul poetic a compozitorului este valorificată din perspectiva ineditului, iar rezultatul artistic final este apreciat de pe pozițiile apartenenței stilistice, ca exemplu ce reprezintă ”direcția a treia” în muzica secolului XX.

Cuvinte-cheie: „Après une Lecture”, Gh. Ciobanu, poezie, ciclul vocal-simfonic, poem, rap

The author considers the peculiarities of the interpretation of the poetic text in the music of one of the poems of the vocal and symphonic cycle for baritone and orchestra „Après une Lecture” by Ghenadie Ciobanu. The purpose of the article is to reveal the specific features of the musical and poetic synthesis achieved by the composer in the „Rap Poem”: in the description of the genre basis of the poetic and musical works, their figurative content, the correlation of their syntax, the specific musical intonation of the poetic text, the role of the orchestra. The composer's method of working with a word is evaluated from the novelty standpoint, and the final artistic result is determined from the position of its stylistic affiliation as a musical example of the "third direction" in the music of the 20th century.

Keywords: „Après une Lecture”, Gh. Ciobanu, poetry, vocal-symphonic cycle, poem, rap

Композиторская трактовка поэтического источника в вокальном или вокально-симфоническом произведении может рассматриваться как его «перевод» на язык другого вида искусств. Имеет значение не только собственно «техника перевода», т. е. специфические приемы его «омузыкаливания» — музыкально-поэтический ритм, тип мелодики, фактурное решение и т. д., но и культурно-эстетическая позиция поэта и композитора. Может быть совпадение их позиций, отстранение или игнорирование, либо

отрицание. Цель работы заключается в изучении особенностей музыкально-поэтического целого в *Рэн-поэме* из вокально-симфонического цикла для баритона с оркестром *Après une Lecture* Г. Чобану, рассмотренного сквозь призму новаторства, которое в равной степени манифестируют поэт и композитор.

В камерно-вокальном или вокально-симфоническом творчестве композиторов Республики Молдова превалирует тенденция адаптации поэтических текстов к доминирующим музыкальным ценностям отечественной культуры: преобладанию лирической образности и жанрово-бытовой характерности, тяготению к песенно-романсовой музыкальной стилистике в ее синхронно-стилистической координации поэзии и музыки. Как правило, вокальная мелодия не только является обобщённым, итоговым выражением образного содержания текста в целом, но и становится результатом ритмико-синтаксического параллелизма музыки и стиха, что обычно находит свое отражение в их структурном (равные или одинаковые по музыке построения) и логически-акцентном подобии.

Такого рода взаимодействие слова и музыки хорошо изучено: например, в российском музыкознании в капитальных трудах таких авторитетных ученых, как Б. Асафьев, В. Васина-Гроссман, Е. Назайкинский, Е. Ручьевская и др. Из англоязычных источников упомянем переиздание эссе на эту тему американского музыковеда, филолога и композитора Л. Крамера [1], работу американского композитора Э. Коуна [2]. Хорошо известны исследования румынских музыковедов о поэзии Энеску в музыке, о жанре румынских песен (*lied*) в творчестве М. Жоры, Г. Димы, современных композиторов. В Республике Молдова традиционное претворение поэтических тестов в музыке рассмотрено Е. Вдовиной, Г. Кочаровой, Е. Мироненко и др., а также в недавно защищённой диссертации В. Никитченко, посвящённой камерно-вокальному творчеству отечественных композиторов на стихи русских поэтов.

На этом фоне выбор Г. Чобану постмодернистской поэзии как объекта для музыкального воплощения в вокально-симфоническом произведении — премьеры для музыкальной композиции нового времени в Республике Молдова. *Рэн-поэма* входит в состав вокально-симфонического цикла для баритона и оркестра *Après une Lecture* (2014) Геннадия Чобану на стихи современных румынских поэтов. Основой музыки этой второй из двух поэм цикла, первая из которых была рассмотрена ранее автором настоящей статьи [3], также послужил постмодернистский стих из авторского сборника *a-z.best* (2012) Э. Галайку-Пэуна — поэта из Республики Молдова [4].

Как и в первом поэтическом образце, привлечшем внимание композитора, ранее тематики и образного содержания обращает на себя внимание синтаксис стиха. В тексте принципиально отсутствуют заглавные буквы, а ограниченное количество знаков препинания (в частности, отказ от запятой) не выполняет своей функции членения текста на логические построения, и значит, нет фраз, строк — важных синтаксических элементов, зато имеются строки условные — графические. Из знаков препинания относительно сохранили свое значение точка как знак окончания предложения и тире для выделения двух вводных фраз — «полу рожден полумертв»; и «лазарь, встань и иди!» (здесь и далее перевод наш с сохранением пунктуации оригинала — И. Ч.-С.).

Заметим, что ограниченное употребление знаков пунктуации не является изобретением современности, оно хорошо известно специалистам, работающим со старыми текстами. Так, начало со строчной буквы следующего после точки предложения использовалось в старом синтаксисе библейского стиха, где так называемая малая точка обозначала внутристиховое окончание предложения и примерно совпадала по своему

значению с современным знаком точки с запятой. Однако в новейших текстах, тем более поэтических, отказ или ограничение использования знаков препинания становится сознательным приемом постмодернистской игры со знаками, усиливающими эффект нанизывания образов. Из-за оборванности синтаксиса предложения выглядят как «поток сознания» в его исходном понимании термина, принадлежащего представителю американской идеалистической философии У. Джеймсу: нелинейное и нелогичное течение мысли складывается из перебивающих друг друга и причудливо переплетающихся ощущений, воспоминаний, внезапных ассоциаций.

Поэтическая игра образами в стихе Э. Галайку касается в основном двух сфер — поэтического акта как определяющей сюжет образности и библейских христианских мотивов как сопутствующей, референтной сферы. Поэт предлагает одновременно и реалистическую, и трансцендентную трактовку каждой из этих областей, как например, изображение перевернутой чернильницы и пролитых на чистый, белый лист бумаги чернил и вызванный их цветовой гаммой новый образ — эбеновую статуэтку (из черного дерева), купленную на Мадагаскаре, за которой поэту чудится образ модели Наоми (Кэмпбел) — ассоциативный ряд можно продолжить образом черной мадонны. Или «трупная бледность» нетронутого, чистого листа, будто кто-то, подобно Лазарю, «встань и иди!» восстал из мертвых, оставив вместо себя пустоту (метафизическую, или ненаписанного листа).

Такая поэтическая форма предполагает «чтение между строк» и открывает возможность проникновения во внутренний мир человека. Для музыкального воплощения она сложна необходимостью выстраивания столь же условного музыкального мира со своей стилистикой, логикой, психологическим параллелизмом между внутренним (чувства и эмоции) и внешним миром и т. д., не прибегая к устойчивым жанрово-стилистическим ассоциациям и типичному классическому музыкальному словарю. Г. Чобану решил эту творческую задачу путем обращения к одному из стилей (именуемых иногда жанрами) современной субкультуры — рэп, соединив его с поэмой, что явствует из названия работы. Это смешение музыкальных ориентиров в одном произведении позволяет позиционировать рассматриваемую *Рэп-поэму* как образец *middle culture* или музыки «третьего направления» (взаимопроникновения «третьего пласта» массовых жанров по В. Конен [5] и “высокой” композиции), приближающийся по смыслу к новейшему явлению классического кроссовера (*Classical crossover*).

Жанровая идентификация второй части цикла — рэп-поэма, так же, как и постмодернистская поэма для первой части, — принадлежит Г. Чобану, который тем самым отсылает слушателей к жанру программного романтического произведения в свободной форме, и в то же время, следует композиторской традиции XX в. именовать поэмами вокальные или вокально-инструментальные произведения лирико-драматического или лирико-повествовательного характера.

В онлайн-словаре Merriam-Webster существительное «рэп» (в буквальном переводе — «резкий удар или стук») трактуется как «тип музыки афроамериканского происхождения, в которой ритмичная и обычно рифмованная речь распевается с музыкальным сопровождением» (дословно — «под музыкальное сопровождение») [6]. Для студентов здесь же уточняется, что эта музыка «обычно имеет быстрый ритм» и в ней «слова произносятся вместо пения» [ibid.]. В новом толковом словаре под редакцией Т. Ефремовой рэп определяется как «речитативное исполнение стихов под ритмическую музыку как составная часть хип-хопа и его музыкальная основа» [7].

Характерные признаки рэпа в музыке *Рэп-поэмы* — ритмическая речитация текста под такое же ритмичное инструментальное сопровождение, в котором большую роль играет

ритмичная пульсация низких инструментов — так называемый *beat*, — обрели свои соответствующие формы выражения в вокально-симфонической партитуре Г. Чобану. Если говорить об интонационной составляющей, которая неизбежно присутствует в музыкальном произведении, тем более на поэтической основе, то из известных академических стилей рэп наиболее приближается к смешению декламационной и ораторской речи. Т. е. из трех жанрово-стилевых типов вокальной мелодики в академической музыке: песенный, декламационный и инструментальный, — композитор переосмысливает в нужном ключе декламацию. В свете основных принципов воплощения стихотворного текста в музыке, разработанных на базе «соотношения стихотворного размера (метра) и речевого ритма с музыкальным ритмом» [8, с. 52–55], рэп занимает промежуточное положение между метрическим — с сохранением метрической схемы стиха, и декламационным — с соблюдением речевого ритма и синтаксиса принципами. Полностью признать ритмическую организацию рэпа метрической не позволяет отсутствие в нем стихотворного размера, в то время как особенности декламационной мелодики — «разнообразие ритмических фигур, несимметричность ритма, удлинение ударных гласных», а также «замедляющие речь цезуры, паузы, разделяющие не только фразы, но и синтагмы, а иногда и слова», словно «возвращающие стих к прозе» [8, с. 54], наиболее близки этому стилю массовой музыки.

Однако в партии вокалиста мы не найдем ни вокальной декламации нараспев, ни следов самого распева, ни угловатой мелодики инструментального типа, свойственной вокальным партитурам музыкального авангарда XX в., поскольку на первом плане в стиле рэп находится речь, а не пение. Партия вокалиста в партитуре снабжена авторской ремаркой «в характере (манере) рэпа» и оформлена в виде *Sprechstimme* — на нотеносец помещены нотные головки неопределённой высоты, ритмика которых тщательно выписана композитором. Изменение высоты в сторону ее повышения прописано в партитуре лишь однажды и соответствует прямой речи — обращению Иисуса из известного библейского эпизода о воскрешении Лазаря. Здесь же единственный раз вокалисту указано исполнение *quasi Sprechgesang* для фразы «оставив пустое место» (т.38) с последующим возвращением на исходный уровень. Заметим однако, что рэпперы — исполнители рэпа, — избегая монотонности, невольно подключают и интонационную составляющую, декламируя с голосовыми модуляциями в определённом интонационном диапазоне.

Для того, чтобы придать большую ритмичность произнесению поэтического текста, Г. Чобану прибегает к рубленным конструкциям, т. е. разбивке предложений на отдельные элементы — от одного слова и синтагмы до целой фразы, разделенных паузами (так называемые асинтаксические цезуры, не связанные ни со смысловыми, ни с собственно синтаксическими построениями, их роль — скорее музыкально-выразительная). При этом метрическая позиция каждого отдельного элемента строго соответствует его динамическому акценту. Т.о., от вокалиста требуется особое внимание к музыкальному ритму произнесения текста. Об эмоциональности ритмически напряженной речи свидетельствует не только подвижный темп, но и динамика — сохранение нюанса *f* в партии мужского голоса на протяжении всей поэмы.

Трактовка достаточно многословного стиха в манере речитативного исполнения в вокальной партии под ритмическую музыку симфонической партитуры — авторское воплощение рэпа, — потребовала от композитора привлечения элементов и других музыкальных стилей — хип-хопа или, скорее, его разновидности рэп-кора (возможно, рэп-металла) в трактовке оркестра (в инструментальной партии), поскольку обычно рэп произносится под простейший бит. Известно, что в рэп-композициях инструментальный фон может быть компилированным и оригинальным. Обычно для создания так называемой

минусовки — музыкальной записи, под которую и читается текст, подбираются фрагменты готовых записей («сэмплы» — образцы), которые монтируются в единую композицию, на которую дополнительно накладывается бит — ритмичное звучание ударных и низких ритмических инструментов. В зависимости от стилистики заимствованных сэмпов, на которые накладывается рэп (фанк, диско, рок, тяжелый металл, электронные звучности и др.) и складываются разновидности хип-хопа как звуковой среды-фона для ритмичного чтения — рэпа. Современные оригинальные композиции как фон для рэпа сочиняются специально, нередко с помощью компьютерных программ, или представляют собой «живую музыку».

Оркестровая фактура *Рэп-поэмы* организована в виде многослойных полиостинато на основе двухтактных слегка варьированных мотивов, изменяющихся в каждом из 7 разделов композиции (см. композиционную схему). Пожалуй, наиболее показательной фактурной организацией отличается раздел А₁ (т.19–26), построенный на основе повторений окончания второго предложения стиха и образованный пятью остинатными пластами. Инструментальная ткань сопровождения складывается при участии всего оркестра, кроме флейт, бас-кларнета и труб, и состоит из шестнадцати голосов, помимо вокалиста. Прозрачное звучание на ремарке *dolce* обеспечивается фактурными и интонационными средствами: в большой степени комплементарным соотношением компонентов музыкальной фактуры при участии протянутых звуков, пауз, передачи элементов остинато от одного инструмента к другому, дублировками деревянных духовых струнными, а также краткостью мотивов, из которых складываются остинатные формулы.

Так, первый голос поручен первому гобоеу, дублируемому первой (верхней в *divisi*) из солирующих вторых скрипок, второй — второму и третьему гобоям, дублируемым второй (нижней в *divisi*) из солирующих вторых скрипок, третий — кларнетам, линия которых распределена потактно между первым и вторым совместно с третьим инструментами группы, четвертая поручена двум партиям фаготов (I+II–III), дублированных альтами и виолончелями и, наконец, пятый голос в виде ритмичной пульсации контрафагота дублирован контрабасами. Двухтактное остинато повторено четырежды, с незначительными изменениями в четвертом и восьмом тактах, а также с ритмическим заострением в басовой партии благодаря добавлению шестнадцатой из затакта к каждой сильной доле — во второй половине раздела. Организация оркестровой фактуры сопровождения в виде остинато переключает внимание слушателей на восприятие поэтического текста и в то же время усиливает общий ритмический тонус поэмы благодаря ритмической регулярности. Т. е., конструируя музыкально-речевой ритм в строгой зависимости от поэтического ритма, в духе рэпа, композитор поддерживает его характер в инструментальном сопровождении. В целом очевидно, что в оркестровом сопровождении для рэпа композитор отказался от моделирования какого-либо конкретного стиля этой молодежной субкультуры, воспроизведя его сущностные черты, среди которых регулярная метроритмическая пульсация — фундамент композиции, — и ритм в целом занимают определяющее место.

Важным ритмо- и формообразующим средством *Рэп-поэмы* Г. Чобану являются текстовые повторы. Несущественные с точки зрения поэтического содержания, тем более для модернистского потока ассоциаций, они обладают большой эмоциональной выразительностью и несут определенную драматургическую нагрузку в композиции поэмы. Большое количество таких повторов в тексте, внесенных композитором в свое сочинение, заставляют предположить наличие определенного композиционного расчета, помимо типичного для повторов эффекта психологического воздействия на слушателей. Можно заметить, что частые повторения синтаксических конструкций и отдельных слов текста не

хаотично свободны, а складываются в самостоятельные разделы, частота которых нарастает к концу (см. композиционную схему *Рэн-поэмы*). Как правило, такие разделы нарушают последовательное произнесение стиха, выступая в функции развития только что изложенной фразы, в то же время остановка поэтического многословия дает возможность композитору сосредоточиться на музыкальной стороне синтетического целого. Не случайно именно такие разделы с многократным повтором слов оказываются наиболее развитыми в фактурно-ритмическом отношении (разделы А₁ и С), в то время как разделы с большим количеством текста отличаются более простой фактурной организацией.

Нестрофическая форма поэтического текста, положенного в основу поэмы, не выливается в обязательное отсутствие музыкальной строфики. Несмотря на ее отсутствие в тексте стихотворения Э. Галайку-Пэуна и свободную группировку предложений в процессе построения музыкальной формы в *Рэн-поэме*, композитор создает музыкальную композицию, напоминающую принцип строфической организации в песенных формах. Простые и краткие остинатные формулы, ассоциируемые с периодичностью фольклорных образцов, складываются в структуры, напоминающие квадратные восьмитактные периоды. Образующиеся музыкальные «строфы» далеко не всегда совпадают с синтаксическим членением текста. Например, в разделе В объединены третья и примерно половина четвертого предложения стиха, хотя по смыслу третья связано со вторым образом манекенщицы Наоми, а следующее переходит к сцене воскрешения Лазаря. В некоторых случаях Г. Чобану ориентируется на схему распределения строк в графической форме текста, как в разделах В и С. Заметим, что схожая корреляция текста и музыки наблюдается и в некоторых фольклорных песнях, в которых поэтический текст вне музыки может иметь иную форму, чем в составе напева, будучи связанный с мелодией.

Перечисленные приемы обеспечили формирование пятичастной музыкальной композиции на основе 7 предложений, распределенных в 14 графических строк стихотворения.

Композиционная схема *Рэн-поэмы* Г. Чобану

Разделы	Вступление	А	А ₁	В	С	В ₁	Кода
Тематизм	ав	а	а	в	с	в	каденция в
Такты	(1)+4+4	4+4+(1)	4+4	4+4	4+4	4+4	6 (3+2+1)
Текст (предложения)	—	1–2	2(конец) – повтор	3–4	4(конец) – повтор	5–6– повтор –7	повтор 7 и 6

Композитор перевел процесс непрерывного развертывания свободных поэтических ассоциаций (потока мыслеобразов) в музыку в иную плоскость: внешняя свобода речитации и относительно жесткая, кристаллическая внутренняя структура на основе принципа остинатности создают двуплановость, характерную для вариационно-остинатных форм типа пассакалии или шире — фактурно-ритмического остинато. Участки торможения, связанные с остановками благодаря повтору слов, придают этому речитативу характер заклинания, а произведению в целом — ритуальные черты.

Тем самым, *Рэн-поэма* Г. Чобану не просто пополняет ряды академических (т. е. классических по своей сути) сочинений, отсылающих к стилистике массовых жанров (например, рок- и поп-музыки). Это сочинение является образцом так называемой опусной музыки, т. е. музыки, зафиксированной в нотном тексте в виде тщательно выписанной партитуры, полностью исключая импровизацию. Тем не менее, ее ритмоинтонационная

основа заимствована из так называемого «третьего пласта» (В. Конен), что отражено в заглавии произведения и обрело академическую форму синтетического в стилевом отношении сочинения.

Обобщая результаты наблюдений над особенностями воплощения поэтического текста в сочинении Г. Чобану, можно констатировать, что рассматриваемый опус стал результатом движения от жанров академической музыки в сторону массовых жанров — в данном случае к рэпу как феномену молодежной субкультуры. Поиски «нового слова» в музыке привели композитора к обновлению музыкально-поэтического интонирования путем скрещивания, сплава двух далеких, альтернативных стилей. Отсюда метод композиторской работы, который можно кратко определить, как «академизация» одного из жанров (стилей) поп-культуры: воспроизведение специфических черт рэпа с помощью арсенала музыкальных средств, присущих классическим по своему типу композициям, с их жанровым генезисом (вокальная поэма), академическим исполнительским составом (солист и симфонический оркестр) и фиксированным нотным текстом (опус).

Несмотря на всю новизну приемов композиционной техники, к числу которых можно отнести:

- отказ от каких бы то ни было стилистических ассоциаций с известными стилями академической музыки — в духе философии постмодернизма;
- переосмысление одного из видов вокальной музыки — речитатива — в тип ритмичной декламации с музыкальным сопровождением, которая является основой рэпа;
- трактовку хип-хопового ритма как одного из видов остинато,

сочинение Г. Чобану, демонстрирующее уникальный жанрово-стилевой сплав, вписывается в русло процесса обновления (стилевого, жанрового, интонационного и т. д.) современной музыки, представители которого сумели создать яркие, интересные, художественно значимые, нередко уникальные сочинения в области музыки «третьего направления».

Выйдя за рамки жанрово-стилевых координат постмодернистского поэтического текста, его музыкальная интерпретация Г. Чобану манифестирует новые стилевые качества, рождающие принципиально новое произведение иного музыкально-культурного слоя, содержащего атрибуты массовой культуры — битовый ритм сопровождения, произнесение в манере речевки, и т. п. Естественно, такое переосмысление возможно для текстов особого рода — постмодернистских, не связанных классическим линейным дискурсом и причинно-следственной фабулой. Поэтому сам факт осуществления такого стилевого «перевертыша», наделенного новыми смыслами в сочинении Г. Чобану, свидетельствует о неклассической художественности современности.

Поэтический текст изменил свой начальный статус в стилевом аспекте — хотя образец постмодернизма уже предполагает гипертекстовый контекст. Однако композитор не воспользовался приемом нелинейного прочтения, он создал для текста новую музыкальную реальность рэп-стиля, т. е. поместил стих в новый музыкальный контекст. При этом родовые качества поэзии не изменены — лирический стих генетически предрасположен к тому, чтобы стать основой песни. Стилевая перекодировка поэзии повлекла за собой ряд других операций: бит приближен к бассо остинато, общая подчеркнутая ритмичность инструментального фона достигается с помощью полиостинато и т.д.

Очевидно, что помещение текста в новый контекст смещает смысл этого текста, трансформирует его. Однако музыкальная реконтекстуализация, осуществленная композитором — перемещение изысканного поэтического образца из разряда «высоких» стилей в «низкие» из области массовой музыки, несмотря на составное наименование в паре с «академическим» жанром поэмы, не выходит за пределы постмодернистской игры. Сплав,

полученный композитором в *Рэп-поэме*, который отражает авторское представление о смешиваемых компонентах, один из которых — поэма — берется в значении жанра, а другой — рэп — в значении стиля, позволяет отнести это небольшое произведение к явлениям уникального жанрово-стилевого синтеза.

Метод, которым воспользовался композитор, вписывается в современную эстетику «вариаций на жанр (стиль)», о которой У. Эко, констатируя «смещение центра теоретических исследований» в области масс медиа, высказался следующим образом. В свете модернистской диалектики повторения и инновации последняя трактовалась, как «ответственная за ценность, которая оберегала произведение от деградации и определяла его значение. Теперь (в рамках постмодернистской эстетики — И. Ч.-С.) акцент падает на неразрывный узел "схема-вариация", где вариация представляет гораздо больший интерес, чем схема» [9], что и демонстрирует рассматриваемое сочинение Г. Чобану, оригинальным образом интегрирующее постмодернистскую поэзию, сущностные черты некоторых видов современной массовой музыки — модель рэп в рамках хип-хоп, и апробированные методы академической музыкальной композиции в единое целое. Единственное противоречие когнитивного рода — это ориентация массовой культуры на воспроизводство апробированных моделей, в то время как работы поэта и композитора — продукты оригинального авторского творчества. Однако, как продемонстрировал в упомянутой работе У. Эко, в современный период (постмодерна) «воспроизведение и повторение кажутся доминирующими во всех видах художественного творчества, <...> становится трудно разграничить повторение в масс медиа и, скажем, в высоком искусстве» [ibid.].

Библиографические ссылки

1. KRAMER, L. *Song Acts: Writings on Words and Music*. Leiden and Boston: Brill Academic Publishers, 2017.
2. CONE, E.T. Words into Music: The Composer's Approach to the Text. In: CONE, E.T. *Music: A View from Delft*. Ed. Robert P. Morgan. University of Chicago Press, 1989, pp. 115–123.
3. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. О трактовке поэтического источника в вокально-симфоническом цикле для баритона с оркестром «Après une lecture» (По прочтении) Геннадия Чобану. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2016. Chișinău: Valinex, 2016, nr.1, pp. 8–15.
4. GALAICU-PĂUN, E. *A-Z.best*. Chișinău: Arc, 2012. ISBN 978-9975-61-704-8.
5. КОНЕН, В. *Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века*. Москва: Музыка, 1994.
6. Rap. In: *Merriam-Webster: dictionary* [online]. [accesat 25.08.2017]. Disponibil: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/rap>.
7. ЕФРЕМОВА, Т. *Новый словарь русского языка: толково-словообразовательный*. Москва: Русский язык, 2000.
8. *Анализ вокальных произведений*: учеб. пособие. Ред. О.П. Коловский. Ленинград: Музыка, 1988.
9. ЭКО, У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна [online]. В: Библиотека Гумер — культурология: [site]. [accesat 05.09.2017]. Disponibil: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php

Muzică de cameră

CVARTETUL NR.1 PENTRU INSTRUMENTE CU COARDE DE GHEORGHE NEAGA ÎNTRE VECHI ȘI NOU

GHEORGHE NEAGA'S *QUARTET No.1 FOR STRING INSTRUMENTS* BETWEEN OLD AND NEW

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

CZU 785.74(478)

Dintre toate opus-urile semnate de Gheorghe Neaga și dedicate cvartetului, „Cvartetul nr.1 pentru instrumente cu coarde” poate fi considerat o mostră reprezentativă în repertoriul autohton al ansamblurilor camerale. Apărut într-o perioadă în care genul de cvartet devine determinant pentru activitatea compozitorilor, acesta reprezintă o cumulare a realizărilor în activitatea componistică a autorului de până atunci. Deși este concepută miniatural, creația consacrată unei componente clasice — două viori, violă și violoncel — conține un șir de imagini ale căror profunzime multilaterală este redată într-un caracter complex desfășurat între liric și grotesc. În structura tradițională de ciclu sonato-simfonic cvadripartit în care predomină tempo-ul Allegro, nivelul contrastului dintre cele patru părți tinde a fi considerat unul canonic, iar unitaritatea caracteristică ciclicității este asigurată de autor prin intermediul juxtapunerii a două dimensiuni. Prima este generată de tradițiile proprii genului de cvartet, în timp ce a doua dimensiune este determinată de tematism și de valorificarea acestuia după anumite principii provenite din folclor și legate de forma variantică.

Cuvinte-cheie: repertoriu, cvartet, ciclu sonato-simfonic, sinteză

Among all Gheorghe Neaga's quartet opuses, Quartet No.1 for string instruments can be considered a sample for the autochthonous repertoire of chamber ensembles. It appeared at a time when the genre of quartet became determinant for the composer's work, it represents an accumulation of all the author's previous achievements in his composition activity. Although it is designed as a miniature, the quartet dedicated to a classical structure — two violins, viola and cello, contains a series of images whose complex multilateral character is shown between the lyrical and grotesque. In a classic quadripartite sonata-symphonic cycle, the structure which is dominated by the Allegro tempo, the contrast between the four parts tends to be considered a canonical one, and the unitary cyclical feature is done by the author through the juxtaposition of two dimensions. The first would be generated by its own quartet genre traditions, while the second dimension is determined by thematism and its usage according to some principles derived from folklore and related to the variant form.

Keywords: repertoire, quartet, sonata symphonic cycle, synthesis

Alături de diversele combinații instrumentale ce includ pianul, forma care a prezentat cea mai mare atracție pentru compozitorii sovietici a fost cvartetul de coarde [1, p. 131]¹. Astfel, cu excepția unui singur opus², repertoriul instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga cuprinde un șir de creații dedicate anume cvartetului de coarde. Studiate în ordine cronologică³, acestea acoperă întreaga activitate a compozitorului. „Adresându-se la toate varietățile de gen ale cvartetului de coarde (suită, ciclu de piese, cvartet) care au reflectat evoluția stilului cameral, compozitorul nu doar experimentează în domeniul compoziției, găsind de fiecare dată o abordare nouă și originală,

¹ Această traducere, precum și următoarele, ne aparțin.

² Este vorba despre *Cvartet în patru părți pentru flaut, vioară, violoncel și pian* (1984).

³ Cronologia apariției lucrărilor pentru cvartet de coarde: *Suită pentru cvartet de coarde* (1965), *Cvartetul nr.1 pentru instrumente cu coarde* (1971), *Patru piese pentru cvartet de coarde* (1977), *Șase piese pentru cvartet de coarde* (1979), *Cvartetul nr.2 pentru instrumente cu coarde* (1979) și *Cvartetul nr.3 pentru instrumente cu coarde* (2003).

ci și extinde considerabil capacitățile acestui gen de a transmite diverse nuanțe ale conținutului artistic” [2, p. 60].

Dintre toate lucrările repertoriului în cauză, *Cvartetul nr.1 pentru instrumente cu coarde* este compoziția neaghiană considerată de către toți muzicienii în cunoștință de cauză un model în repertoriul autohton al ansamblurilor camerale, în care autorul a păstrat canonicitatea genului și, în același timp, a tins spre o preschimbare în cadrul ciclului. Apărută într-o perioadă în care cvartetul devine determinant pentru activitatea compozitorilor [3, p. 610–611] — scrisă în 1971 și interpretată pentru prima dată în același an în sala Uniunii Compozitorilor din Moldova creația reprezintă o cumulare a realizărilor în activitatea componistică a autorului de până atunci. Or, „compunerea unui cvartet de coarde presupune un examen de maturitate al unui compozitor. Cele doar patru voci reprezintă o esență a muzicii de cameră și a muzicii în general, o distilare, o cizelare a materialului sonor până la esență, dincolo de care nu mai este nimic altceva” [4, p. 36].

În plus, lucrarea se raportează la anii '70, timpuri în care „se remarcă cele mai îndrăznețe ieșiri prin generalizări foarte largi, prin tratări profunde ale particularităților melosului popular, prin tendințe spre descătușarea deplină a mijloacelor de expresie orientate spre soluționarea unor sarcini creative semnificative” [5, p. 12]. Deși concepută miniatural, creația dedicată unei componente clasice — două viori, violă și violoncel — conține un șir de imagini ale căror profunzime este redată într-un caracter multilateral desfășurat în cel mai complex mod între două extreme: lirism psihologizat și grotesc. Acest fapt atestă deosebitul potențial în folosirea melodicii autentice și bogăția fanteziei creatoare a compozitorului [6, p. 27]. Or, într-un fel sau altul, compozitorul își probează opțiunile prin exploatarea mai mult sau mai puțin canonică a tehnicilor unei scriituri cât mai concise, a posibilităților melodice, a sugestivității timbrale și armonice, a complementărilor dinamice și temporale, iar nu în ultimul rând, a abordării unor forme relativ specifice genului de cvartet.

Într-o structură clasică de ciclu sonato-simfonic cvadripartit — abordată surprinzător după compunerea mai multor suite instrumentale [6, p. 27] — în care predomină tempo-ul *Allegro* (p. I-a — *Allegro moderato*, p. a II-a — *Allegro brusco*, p. a IV-a — *Allegro*), nivelul contrastului dintre cele patru părți tinde a fi considerat unul canonic, iar unitaritatea caracteristică ciclicității este asigurată de autor prin intermediul juxtapunerii a două dimensiuni. Prima este generată de tradițiile proprii genului de cvartet, drept mărturie în acest sens servind contururile compoziționale exterioare ale părților, contrastul, elaborarea motivică activă, diversitatea procedeelelor polifonice utilizate, în timp ce a doua dimensiune este determinată de tematism și de valorificarea acestuia după careva principii provenite din folclor și legate de forma variantică [2, p. 60].

Prima parte a cvartetului — *Allegro moderato* — comportă o funcție dominantă în cadrul ciclului. Aspectul psihologizat al dramaturgiei expunerii indică reușita compozitorului de a oferi un conținut muzical complex în baza unei forme clasice de sonată, în interiorul căreia — la nivelul celor trei compartimente: Expoziție, Tratare și Repriză — se pot observa careva abordări individuale. În fond, procesul evoluției cuprinsului ideatic se desfășoară în baza tradiționalelor teme principală și secundară⁴. Oarecum înrudite prin caracterul liric și atmosfera emotivă în care se găsesc, temele sunt expuse totuși diferit sub aspect melodic și al intervalelor cuprinse, al ansamblării elementelor ritmice, al facturii și al scriiturii din care fac parte.

Debutul ambelor teme se găsește după câte o măsură introductivă din punct de vedere tonal (*TP* – *C-dur* / *TS* – *F-dur*), ritmic (mișcare pe șaisprezecimi), de scriitură cromatizată și factură omofonă. Expunerea liniilor melodice este realizată în baza unui ostinato armonic în cazul *TP* și unui ostinato melodic în cel al *TS* [7, p. 3, măs.1–10; p. 5, măs.25–32]. O diferențiere între teme se

⁴ În textul ce urmează tema principală va fi notată prin *TP* și cea secundară — prin *TS*.

distinge la nivelele ritmic și melodic, observându-se o relativă contrapunere între indulgența insuflată de profilul mai mult sau mai puțin descendent în care predomină procedeul sincopării valorii de pătrime (*TS*) și impaciența sugerată de mișcare și salturi preponderent ascendente în formule ritmice constituite din șaisprezecimi și optimi (*TP*). În plus, în timp ce melodia temei secunde nu poate fi fragmentată, reprezentând o unitate definită, neliniștea temei debutante — formulată în partida violoncelului în stilul temelor beethoveniene [8, p. 226] — este motivată și de cele trei faze evolutive ale acesteia [7, p. 3, măs.1–10], care se vor găsi segmentate și tratate prin variere în cadrul compartimentului dezvoltării.

Deși tehnica cromatizării este un aspect comun întregii lucrări, cauză din care autorul abordează uneori sonorități indicatoare de politonalism, *TP* este cea care cuprinde în acest sens o tratare mai intensă, linia melodică oferind în plus o celulă generatoare găsită ulterior și în celelalte părți ale cvartetului [7, p. 3, măs.2]. Formulată patetic în baza primelor patru valori — *re/mi bemol/re bemol/do*, — specificul acesteia constă în dubla poziție (becar/bemol) a sunetului *re*, obținută în urma formulei modale cromatizate întoarse [9] apărută în prima jumătate a secolului XX prin muzica lui Bartók. Or, procedeul oscilației între cele două ipostaze indică o ambiguitate în sensul perceperii conținutului ideatic, astfel încât influențele folclorice semnalate de coborârea treptei a II-a fuzionează cu o vagă reprezentare a capului cu două fețe al lui Ianus orientate în același timp în direcții opuse, către bine și către rău. Într-o mare diversitate de formulări ritmico-melodice, această celulă care nu depășește intervalul de terță mică constituie temeiul tratării tematice după principiului variantic, iar înainte de a fi transmisă altor secțiuni, compartimente și părți, se găsește intercalată în cele trei faze ale *TP*.

Structura părții (vezi Schema 1), suficient de concisă după numărul de măsuri, reprezintă un tot întreg, ale cărui secționări sunt mai mult relative. Acest fapt poate fi dedus în baza continuității aproape permanente a expunerii muzicale, motiv din care nu întotdeauna pot fi stabilite hotare exacte între compartimente și secțiuni. În acest sens, cele mai dificile delimitări se găsesc între conținutul temelor expozitive și al punții, și între compartimentul dezvoltării și cel al reprizei. Iar dacă în primul caz fuziunea este firească, întrucât puntea reprezintă în sine o secțiune de legătură între cele două componente ideatice, atunci în ultimul Gheorghe Neaga abordează contopirea a două compartimente tradițional destul de bine demarcate.

Schema 1

Compartimente	Expoziție				Tratare	Repriză	
	<i>TP</i>	<i>Punte</i>	<i>TS</i>	<i>Concluzie</i>		<i>TP/TS</i>	<i>Codă</i>
Număr de măsuri	18	6	18	4	33	14	5
Plan tonal	<i>C</i>	→	<i>F</i>		~>	<i>C/F</i>	<i>C</i>

Așadar, etapele dezvoltării celor două teme includ și repriza, care nu poate fi niciun secționată. Iar din punctul în care se stabilește un relativ început al acesteia (o măsură înaintea cifrei 10) poate fi urmărită o ultimă fază a tratării tematice comune. Altfel spus, în cele 14 măsuri, temele dublate în octavă sunt prezentate o sigură dată (în comparație cu trasarea multiplă a acestora în compartimentul expozitiv) și parțial expuse în oglindă, întrucât scriitura indică o revenire în același plan tonal a conținuturilor din expoziție — un detaliu important care scoate repriza în afara formei tradiționale de sonată, — în timp ce liniile melodice ale acestora sunt inversate prin încrucișare (vezi Schema 2). Astfel, „*TP* sună acum mai moale, mai liric, în timp ce *TS* devine mai intensă, transformându-se în exclamații impulsive care o înrudesc cu cea principală” [2, p. 62].

Schema 2

Temă/linie melodică	TS vla, vlc	TP vln I, vln II
Temă/acompaniament&scriitură	TP vln I, vln II	TS vla, vlc

Această tehnică a reamplasării conduce la observarea abordării de către autor a unor principii de dezvoltare liniară, care, de altfel, alături de cromatizare, contribuie și la formularea unei armonii disonante și dure din punct de vedere sonor. Dacă în expoziție a predominat scriitura omofonă, în celelalte două compartimente ale formei de sonată aceasta este brusc înlocuită de tehnicile imitative, astfel încât elemente variate și transfigurate din ambele teme — printre care și celula generatoare în diverse formulări — sunt expuse în câteva încercări de fugato pe tot parcursul tratării, iar în repriza formei procedeul inversării menționat mai sus este un indiciu al polifoniei contrastante și a straturilor. Punctul culminant al dezvoltării dramaturgice (în jurul cifrei 8) reprezintă un sumar al tehnicilor evidențiate pe parcurs: expunerea diversificată a temelor și elementelor componente, îmbinările orizontale sau verticale și, drept urmare, trasarea polifonică a acestora, dublarea în octavă etc.

Într-un final, prima parte a *Cvartetului* sfârșește prin accentuarea tonalității de bază (*C-dur*) pe fundalul formulei ostinato a *TS*, ale cărui durate componente devin tot mai largi — de la valoarea de șaisprezecime spre cea de notă întregă. Totuși, structura abordată de Gheorghe Neaga se aliază la șirul de tratări mai mult sau mai puțin tradiționale ale formei de sonată, întrucât în baza unor principii canonice de organizare morfologică acesta propune un conținut ideatic complex și profund, ale cărui dezvoltări neîntrerupte și variate asigură continuitatea dramaturgiei între compartimente și secțiuni.

Partea a doua a *Cvartetului* — *Allegro brusco* — comportă un pronunțat caracter *scherzando* și propune noi imagini muzicale. Două la număr, acestea pot fi considerate cu certitudine unele contrastante în baza observațiilor asupra scriiturii și facturii, a profilului ritmico-melodic, și, nu în ultimul rând, a structurii arhitectonice — toate tratate diferit în cadrul unui imaginar act cu două tablouri, în care sunt implicați mai mulți actanți [6, p. 102]. Deși morfologia conținutului mai poate fi studiată și după legitățile unui rondo cu refrenul substituit treptat [10, p. 24], cea mai indicată este aprecierea acestuia ca formă contrastantă alcătuită din trei segmente distincte: o formă tripartită complexă, o fugă și o codă concluzivă [2, p. 67].

Schema 3

Compartimente	Formă tripartită complexă			Fugă	Codă
	A	B	AB		
Secțiuni	$a+a_d+a^l$	$b+b^l$			
Număr de măsuri	49	33	21	30	32
Plan tonal	C	C	C ~>	C/es/f/cis	C

Primul compartiment, găsit într-o formă tripartită complexă cu repriză conclusivă, rezidă în îmbinarea a două teme relativ opuse: una patetică, inspirată din *scherzo*-urile dure și grotești ale lui Șostakovici sau din temele provocatoare și insolente ale lui Prokofiev [6, p. 103], și cealaltă epică provenită din cântecul popular rus *Эй, ухнем!* [2, p. 63] cu unele intonații caricaturizate din melodia folclorică *Mărioară* [8, p. 228]. Liniile melodice și formulele ritmice enunțate de

compozitor sunt în ambele cazuri însoțite de ostinarea unor consunări disonante (septime, none, undecime) și suportă o intensă cromatizare și tratare polifonică. Trasate alternativ în partidele celor patru instrumente, temele secțiunilor *A* și *B* sunt predispușe încă din momentul debutului la o amplă desfășurare factuală conform diferitor principii de contrapunctare.

În această ordine de idei, Gheorghe Neaga își anunță încă din începutul părții intenția abordării unei scriituri polifonizate în sensul valorificării orizontale a conținutului muzical. Printre imitațiile simple ori duble prezente în aproape fiecare măsură autorul surprinde cu o exprimare retrogradă încă în primele propoziții ale temei *A* [7, p. 12, măs.6–12]. Aceasta se găsește intercalată între două trasări directe, ultima fiind expusă imitativ. Mai mult, a doua subsecțiune (*a_d*) este alcătuită din câteva variante de îmbinări a câte două voci care se mișcă fie în aceeași direcție, fie contrar. Câteva exemple elocvente se percep în măsurile 22, 24, 30–31, în care se observă mai întâi o trasare antitetică simultană, după care una imitativă.

Aceeași tehnică este preluată și în perioadele secțiunii *B* (*b*, *b'*), în care formulei ritmico-melodice a temei îi este contrapus un element modificat împrumutat din conținutul de debut al părții a doua. Astfel, legitățile rondo-ului cu refrenul substituit treptat menționat anterior — adică al unui eventual plan secund al aprecierii structurii părții — pot fi argumentate mai ales prin revenirea primelor trei măsuri sub diferite variante. Iar dacă în secțiunea *a'* acestea au fost reproduse cu exactitate, în *B* varierea este una consistentă, rămânând intacte doare secvențele ce implică tehnica *glissando*-ului. În tumultul culminativ al suprapunerii unui șir de elemente noi sau readuse din conținuturile precedente ale lucrării, pare absolut surprinzătoare expunerea lărgită a celulei generatoare din prima parte în partida violei (măsura 67), care anunță de fapt un fugato pe patru voci pe *TP* a formei de sonată.

Structura tripartită a primului compartiment al părții sfârșește conclusiv, autorul îmbinând formulele ostinate în secțiunile *A* și *B* și tot din conținuturile acestora împrumută diverse formulări, expuneri, principii și tratări. De fapt, mișcarea secundă a cvartetului putea fi încheiată aici. Însă, staționarea finală a materialului tematic timp de patru măsuri pe sonoritatea ambiguă a celulei generatoare permite prevederea unei continuări în care partida fiecărui instrument dispune de o proprie tonalitate indicată de semnele de la cheie — *C-dur* / *es-moll* / *f-moll* / *cis-moll*. Anume astfel se traversează către cel de-al doilea compartiment al părții. Suficient de concis, acesta se prezintă sub forma unei fugi pe patru voci, a cărei temă este una mai mult ritmică decât melodică [7, p. 19, măs.106–108]. Expunerea *pizzicato* neîntreruptă în caracterul unei ostinări continue conduce la perceperea conținutului muzical în spiritul unui *perpetuum mobile*, în cadrul căruia trasarea temei este fie directă, fie inversă, tehnici pe alocuri suprapuse (măsurile 121–131).

Aceleași tehnici sunt păstrate și în cadrul Codei, în care, la fel ca și în secțiunea conclusivă a formei tripartite anterioare, are loc o însumare a mai multor elemente-cheie observate pe parcurs. După principiul polifoniei straturilor, compozitorul supraetajează prin substituire treptată următoarele elemente: tema fugii din compartimentul anterior, care comportă aici un rol secundar; *TP* din prima parte în forma sa lărgită după cum a fost găsită în secțiunea *B* a compartimentului tripartit, expusă aici *cantabile* într-o scriitură imitativă; celula generatoare din debutul cvartetului, pe care Gheorghe Neaga insistă în măsurile 151–157 secvențând-o și trecând-o prin câteva schimbări metrice ($4/4 \rightarrow 7/4 \rightarrow 3/2$); formulele disonante ostinate din *A* și *B* și temele acestor secțiuni.

Întregul amalgam de conținuturi încheie prin consunarea finală suspendată a sunetelor celulei generatoare — *re becar/do/re bemol*, la fel cum sfârșea și forma tripartită a structurii arhitectonice. În acest sens, observând toate componentele ultimului compartiment, manifestat, de altfel, ca o veritabilă codă, pot fi confirmate preferințele repetitive și sintetizatoare ale autorului,

întrucât acesta nu doar reiterează elementele tuturor secțiunilor, ci mai abordează și *TP* a primei părți sau celula generatoare a acesteia.

În plus, pentru a mai aminti o dată despre o posibilă apreciere a formei în baza caracteristicilor unui rondo — una dintre schemele arhitectonice abordate de romantici în cazul *Scherzo*-urilor —, trebuie de subliniat caracterul sintetic al codei care conduce în mod direct spre considerarea acesteia drept codă-refren. Anume diversitatea de interpretări ale unei structuri care poate fi determinată din diferite considerente reprezintă noutatea pe care Gheorghe Neaga o oferă unor elemente ritmico-melodice, teme, scriituri și forme înscrise printre parametrii tradiționali.

Partea a treia — *Andante* — reprezintă centrul liric al ciclului. Sub indicația inițială *con sordino*, aceasta descrie o atmosferă ceva mai tragică decât patetismul găsit în primul compartiment al părții a doua. În plus, în partitură poate fi identificat un vag caracter improvizatoric și doinit al melodiei [11, p. 170] îmbinat cu intonațiile unui bocet [8, p. 227], factor care creează o legătură indirectă a scriiturii polifonice cu domeniul muzicii folclorice.

Morfologic, în cadrul unei secțiuni de aur [12, p. 54], structura laconică și deschisă se împarte oarecum în două compartimente, fiecare tinzând să conțină referințe fie la mișcarea anterioară, fie la cea ulterioară.

Schema 4

Compartimente	Formă tripartită mică	
Secțiuni	<i>Int. + a + a_d + a^l</i>	
Număr de măsuri	38	17
Plan tonal	<i>C</i>	<i>C</i>

Debutul formei tripartite, al cărei conținut reprezintă *de facto* partea lirică în sine (ceea ce conduce la considerarea fugii drept un supliment tematic sau o punte către final) [2, p. 64], este realizat după patru măsuri introductive, în care se regăsește oarecum finalul părții a doua în baza unei imitații la care participă toate instrumentele. Într-o configurație metrică de $5/4$, tema din partida primei viori pare să fie însoțită de un acompaniament omofon constituit din ostinarea unei terțe. Însă, la scurt timp, vocea violoncelului propune acesteia un contrasubiect. Expunerea sincopată amintește de *TS* a primei părți, în care tendința intonativă era una mai mult descendentă.

Sub indicații dinamice mici (*pp*, *mp*) linia melodică a secțiunii *a* poate fi considerată convențional o stilizare a unui bocet, aserțiune argumentată inclusiv prin „frământarea” variată a intervalelor apărute în urma diferitelor poziții pe care le are un sunet (bemol/becar/diez) sau prin evoluția temei în trei faze, așa cum se întâmplă și în cazul *TP* din prima parte. Mai mult, pe parcurs sunt întâlnite câteva variante ale celulei generatoare din începutul cvartetului [7, p. 23, măs. 5, 9, 10–11], ale cărei relații strânse între sunete contribuie la intensificarea aspectului ideatic al conținutului.

După secțiunea *a_d* — în care melodia suportă un travaliu imitativ, compozitorul înfățișând astfel imaginea unei bocitoare în faza de culminație a tragicului — într-o alternare metrică ($3/4 \rightarrow 5/4 \rightarrow 3/4$), se revine la expunerea omofonă violonistică a temei în însoțirea ostinată și sincopată a intervalelor de terță și sextă în partidele violei și violoncelului. Doar către final rolurile între cele două straturi ale partiturii sunt inversate, violei oferindu-i-se funcția de a anunța tema compartimentului secund.

Odată cu indicația *L'istesso tempo* (cifra 36), începe un tradițional fugato la trei voci cu debutul direct ascendent al vocilor pe intervale de cvintă perfectă. În fiecare partidă este expusă o linie melodică relativ înrudită cu cea din secțiunile formei tripartite din partea a doua, dar și cu tema din capul finalului (după cum se va auzi mai târziu), trasată, de altfel, într-o continuare

firească la cea de-a patra voce a cvartetului. Așadar, compozitorul a încercat să nu ofere aici un statut strict individualizat, ci unul în care conținutul muzical asigură un anumit grad de parțialitate în relațiile cu părțile vecine. Anume în această tratare se evidențiază intenția autorului de a aborda tradiția pe o cale oarecum diferită.

Partea finală — *Allegro* — comportă, din punct de vedere dramaturgic, funcția culminației în cadrul ciclului [2, p. 64]. Astfel, în afara faptului că reprezintă un sumar al tuturor elementelor tematice din celelalte mișcări, aceasta constituie într-o anumită măsură și o totalizare a celor mai pregnante procedee și tehnici componistice utilizate de Gheorghe Neaga pe parcursul ciclului: principiul de variere a formulelor ritmico-melodice, tratarea polifonică intensă a diferitor elemente tematice, exploatarea mijloacelor de dezvoltare factuală, expunerea continuă în caracterul unui *perpetuum mobile* etc.

Toate acestea conduc la acumularea unui volum semnificativ al complexității conținutului spre sfârșit. Deși rămâne unul psihologizat, caracterul pendulează ușor între pateticul și tragicul păstrate din părțile precedente și exaltarea dansantă specifică oarecum finalurilor de ciclu sonato-simfonic. Iar datorită alternării concentrate a ritmurilor specifice jocurilor populare, această mișcare pune cumva în evidență raportarea creației la stilul „popular” al compozitorului, moștenit genetic de la predecesorii familiei Neaga [11, p. 166].

La fel ca și în cazul *Scherzo*-ului, complexitatea și libertatea structurii ultimei părți provoacă un anumit nivel de ambiguitate. În acest sens, căutarea unei forme și stabilirea schemei la care să poată fi raportat cuprinsul tematic produce anumite confuzii și oscilează între o formă tripartită complexă cu repriză [12, p. 54], o dezvoltare polivariațională sau o tratare a tematismului după principiile formei de sonată [10, p. 24]. Deși predomină cea de-a treia versiune (vezi Schema 5), problema devine una cu atât mai dificilă cu cât autorul supune aproape întregul conținut scriiturii polifonice, pe parcurs evidențiindu-se o serie de expuneri tipice de fugă.

Schema 5

Compartimente	Expoziție			Tratare	Repriză			Codă
	TP (fugato)	Punte (fugato)	TS (fugato)		TP	Punt e	TS	
Num de măsuri	42	12	20	12	54	8	18	14
Plan tonal	C	→	F	~>	C	C	C	C

Totuși, în cadrul finalului pot fi sesizate oarecum tradiționalele compartimente ale unei forme de sonată, iar după cum se și observă în schema de mai sus, principalele secțiuni în baza cărora evoluează dramaturgia muzicală se află sub egida fugato-urilor. Primul dintre acestea, îndeplinind funcția de TP, reprezintă o prelungire dinamizată a sfârșitului părții a treia. Însă, continuarea este modificată ca intensitate (*f*), dar și ca profil ritmico-melodic, iar după ce compozitorul a folosit succesiv intervalele de secundă și terță în începuturile temelor anterioare, debutul de față se constituie în baza unei cvarte. Diferențele nu sunt, totuși, majore, întrucât se găsesc aceleași etape de evoluție a melodiei, care cuprind în anumite momente și celula generatoare [7, p. 26, măs. 1–9].

Trasarea canonică a temei în partidele tuturor vocilor, cu intrări directe și ascendente pe intervale de cvinte perfecte, este urmată de o punte (cifra 41), a cărei scriitură este brusc contrastantă prin nivelul de claritate a conținutului. Deși polifonizată — un alt fugato la patru voci — această secțiune comportă o transparență factuală tipică omofoniei și pare a fi suficient de individuală prin aspectul ideatic, dar și prin cel metric (măsura 7/4). Abia către sfârșit își capătă

proprietatea de a realiza pregătirea conținutului celui de-al doilea factor al dramaturgiei formei de sonată — *TS*, care survine sec, într-o mișcare ritmică regulată și continuă în cadrul unui metru de 4/4.

Aparent lipsită de profunzime, *TS* — al cărei relief ritmico-melodic se apropie de intonațiile cântecului popular revoluționar *La Doftana* [6, p. 107] sau de cele ale piesei folclorizate *La mulți ani cu sănătate!* — pare să fie identică cu una dintre fazele *TP* și conține o valorificare neîntreruptă și variată a celei generatoare [7, p. 30, măs.55–56]. Altfel spus, Gheorghe Neaga insistă pe dubla fază a unui sunet și pe sugestivitatea celor două fețe ale lui Ianus.

După cum se poate observa și în schemă, conținutul muzical propriu-zis al concluziei lipsește, însă compartimentul următor este, totuși, anunțat de câteva măsuri din sfârșitul temei secundare. Mai mult, delimitarea totală a tratării de expoziție nu poate fi efectuată cu ușurință, or, în momentul expunerii primului element tematic principal, supus deja dezvoltării în partida violei, în celelalte trei partide instrumentale este continuată trasarea unor conținuturi anterioare. Suficient de restrâns (doar 12 măsuri), compartimentul dezvoltator întrunește câteva formule ritmico-melodice din cele două teme, celula generatoare și careva intervale disonante ostinate.

În acest sens, tratarea nu-și poate revendica importanța unei diviziuni tradiționale, în cadrul căreia s-ar găsi apogeul finalului. În schimb, construcția dinamizată a reprizei și trasarea extinsă a temei principale în cadrul acesteia oferă suficiente argumente pentru a se putea afirma faptul că Gheorghe Neaga a acordat o mare însemnătate dramaturgică ultimului compartiment al formei de sonată. Puternic modificate, cele două teme și puntea nu mai reprezintă aici mostre autentice de fugato, ci variate încercări imitative cu numeroase trasări de la diferite înălțimi în cazul temei principale, din care lipsește a doua fază, și doar două expuneri în aceeași tonalitate ca și în expoziție, în cazul temei secundare.

Conținutul imitativ al codei amintește de celelalte sfârșituri de părți și își asumă rolul de a sublinia sonoritățile tonalității de bază a lucrării și de a evoca eventuala ambiguitate a unui sunet care se află în același timp în poziții diferite (bemol/becar). Astfel, Gheorghe Neaga își încheie lucrarea finalocentrică cu un ultim *allegro* extins după numărul general de măsuri — unele dintre cauze fiind scriitura polifonizată și varierea permanentă a conținutului, — în interiorul căruia, intenționând să ofere o tratare inedită a întregului cuprins, a provocat modificări asupra structurii tradiționale de formă de sonată.

Analiza acestui opus certifică faptul că „cvartetul de coarde, deosebit de omogen ca sonoritate și posedând largi și, totodată, unitare mijloace tehnice, este capabil să redea o muzică expresivă, concentrată și nuanțată” [13, p. 157]. Iar Gheorghe Neaga, un bun cunoscător al cordofonelor, a consumat în creația sa întregul arsenal al acestor mijloace, folosindu-le fie într-un cadru tradițional, fie în unul inovator. Autorul nu doar că nu respinge normele compoziționale acumulate timp de secole, ci le revaluează, propunând în partitura cvartetului său o combinație potrivită între două straturi — unul vechi, fundamental, canonic, și altul înnoitor, regenerant. Or, această relație vizează întreaga lucrare atât la nivelul morfologic al acesteia, cât și la cel semantic.

Referințe bibliografice

1. *Cobbett's cyclopedic survey of chamber music*. Vol. 2. London: Oxford University Press, 1963.
2. ВЛАДИМИРОВА, Е. Первый квартет Г. Няги. В: *Известия АН МССР. Сер. общественных наук*. Кишинев: Штиинца, 1982, № 2, с. 59–67.
3. ROTARU, P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. În: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 589–651. ISBN 978-9975-52-046-1.
4. VÎRTOSU, S. *Cvartetul de coarde în creația lui Dimitri Șostakovici*. Iași: Artes, 2013. ISBN 978-606-547-108-5.

5. МИЛЮТИНА, И. Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60–70-х годов. В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 7–20.
6. СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1973.
7. НЯГА, Г. *Первый квартет для двух скрипок, альты и виолончели. Партитура*. Москва: Советский композитор, 1974.
8. КЛЕТНИЧ, Е. Георгий Няга. В: *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, с. 201–242.
9. FIRCA, G. *Bazele modale ale cromatismului diatonic*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1967.
10. КЛЕТНИЧ, Е. Инструментальная музыка Георгия Няги (вопросы эволюции стиля). В: *Композиторы Союзных Республик*: сб. ст. Москва: Советский композитор, 1983, вып. 4, с. 3–33.
11. BOLOCAN, T. Etapele de constituire și unele particularități stilistice ale cvartetelor de coarde în creația compozitorilor din Republica Moldova. În: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2005: Învățământul artistic — dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP* din 22 apr. 2005. Chișinău: Grafema Libris, 2005 [i. e. 2007], pp. 165–172.
12. BOLOCAN, T. Particularitățile structurii compoziționale în cvartetele de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova (anii '70–'80 ai sec.XX). În: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2006*. Chișinău: Grafema Libris, 2006 [i. e. 2007], pp. 50–58.
13. *Dicționar de termeni muzicali*. Coord. șt. G. Firca. București: Editura Enciclopedică, 2008. ISBN 9789734505760.

В. БЕЛЯЕВ. СТРУННЫЙ КВАРТЕТ №1: ВЫСОТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ДРАМАТУРГИЮ СОЧИНЕНИЯ

ORGANIZAREA SONORĂ ÎN CVARTETUL DE COARDE №1 DE V. BELEAEV ȘI INFLUENȚA EI ASUPRA DRAMATURGIEI CREAȚIEI

V. BELEAEV. STRING QUARTET No 1: PITCH ORGANIZATION AND ITS INFLUENCE ON THE DRAMATURGY OF THE COMPOZITION

МАРГАРИТА БЕЛЫХ,
конференциар университар,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 785.74(478)

В данной статье освещается специфика тематизма произведения, основанного на исходном конструктивном созвучии из двух элементов: краткого репетиционного мотива-импульса и сопряжения квинт, сцепленных секундами, а также вертикалей кластерного типа, определивших динамику гармонического движения. В двухчастном Квартете исследуются новые фактурные формы, возникшие на пересечении гетерофонии, ненормативного дублирования и имитационности, композиционный ритм чередования активно действенных и «резонирующих» эпизодов и, кроме того, устанавливаются интонационные арки, подчеркивающие прочность и гармоничность общей конструкции. В заключении сформулирован вывод об убедительности воплощения в музыке основной композиционной идеи — отражения в первой части действенно-агрессивного начала и психологически углубленного его осмысления в завершении Квартета.

Ключевые слова: В. Беляев, основное конструктивное созвучие, кластер, гетерофония, имитация, полиостинато, композиционный ритм

În articol este analizat specificul tematismului creației date, bazat pe consonanța constructivă inițială formată din două elemente: motivul-impuls scurt, cu caracter repetitiv și conjugarea cvintelor legate

prin secunde, cât și a, verticalelor de tip cluster, care au determinat dinamica mișcării armonice. Cvartetul, compus din două părți, conține forme noi ale facturii, apărute la confluența eterofoniei, a dublării nenormative, a imitației și a ritmului compozițional al alternării episoadelor active și "rezonante"; pe lângă aceasta, se stabilesc arcuri intonaționale, care subliniază caracterul durabil și armonios al întregii construcții. În încheierea articolului este formulată concluzia despre forța de convingere a întrupării în muzică a ideii esențiale a compoziției — elementul activ-agresiv al primei părți și comprehensiunea psihologică profundă a acestuia la finele Cvartetului.

Cuvinte-cheie: V. Beleaev, sonoritate inițială constructivă, cluster, eterofonie, imitație, poliostinato, ritm compozițional

This article examines the specifics of the composition's thematism, which is based on the original constructive consonance composed of two elements: a concise repetitive motive-impuls and conjugation of the quints, conjoined by seconds, as well as verticals of the cluster type, which determined the dynamics of the harmonic movement. The two-part quartet explores new structural forms, arising at the intersection of the heterophony atypical duplication and imitation, the compositional rhythm of alternating active and «resonating» episodes. Additionally, intonation arches are established, which underline the stability and harmony of the overall construction. Finally, a conclusion is formulated regarding the persuasiveness of the embodiment in music of the basic compositional idea — reflection in the first part of an actively aggressive beginning and its psychological profound comprehension at the conclusion of the quartet.

Keywords: V. Beleaev, original constructive consonance, cluster, heterophony, imitation, polyostinato, compositional rhythm

Струнный квартет №1 был написан в первой половине 90-х годов прошлого века — период освоения новых для композитора средств музыкального языка. В определенной степени это произведение экспериментальное в силу того, что в нем четко заявлены и последовательно осуществлено несколько чисто конструктивных идей как в формировании и развитии тематического комплекса, гармонической вертикали, организации фактуры с реализацией разных ее типов, так и в создании особого композиционного ритма в драматургии Квартета.

Сочинение состоит из двух контрастных по темпу и характеру частей, исполняемых *attacca*. Первая быстрая часть представляет собой крещендирующую форму, (1, с. 64) в которой каждый этап динамического нагнетания прерывается сонорными образованиями, выполняющими резонирующую функцию. Контрастирующие элементы, имеющие ту же интонационную основу, предельно лаконичны и появляются в процессе развития эпизодически. В фактуре преобладает гетерофонный принцип организации, а вертикаль базируется на кластерной гармонии. Вторая часть — рефлексия на первую, является примером сквозной формы, ряд фаз которой отражает нарастание лирической экспрессии, развивая тематический элемент, эпизодически появляющийся в первой части. Он разрабатывается средствами имитационной и контрастной полифонии при сохранении кластерной гармонической основы. Для второй части характерно появление интонационных арок, а также краткой репризы, замыкающей динамическую конструкцию Квартета.

Тематический комплекс, излагаемый в начале Квартета, состоит из трех мотивов (первый — репетиционное повторение звука шестнадцатыми, второй — восходящий взлет по квинтам, третий — резкий диссонирующий скачок на малую нону). В совокупности, разорванные паузами, дублированные в секунду, они воссоздают образ стремительного, хаотичного, агрессивного движения. Их соединение чрезвычайно мобильно в силу того, что квинтовые скачки сопрягаются по-разному: путем прямого движения вверх или вниз, наложения или посредством малосекундовых хроматических связей — «скрепов». Квинто-секундовые мотивы используются как в прямом, так и в обращенном виде, подвергаются

интервальному растяжению до сексты, септимы, октавы, ноты, либо сжимаются до кварты, терции и даже секунды. Постоянная смена метра (4/4; 2/4; 3/4; 3/4; 3/4; 4/4; 2/4; 3/4), использование разнообразных синкопированных формул в мелодических линиях создают атмосферу возбужденного, напряженного течения музыкальной мысли. Благодаря постоянному двузвучному, либо четырехзвучному кластерному дублированию возникают плотные диссонантные ленты, в которые эпизодически инкрустируются микроимитации. К примеру, в т.6–7 заключение мелодической фразы у первой скрипки имитируется в прямом движении в партии второй, а альт, вступая одной шестнадцатой позже, проводит ключевую интонацию в нижнюю септиму в двойном увеличении.

Экспозиция тематического комплекса, состоящая из пяти кратких фаз (а) т.1–2; в) т.3–4; с) т.5–7; d) т.8–9; е) т.10–11), по сути, является и первым этапом разработки. Контрастное тематическое образование у первой скрипки (т.14–15) — квинто-квартовый мотив со значительным ненормативным увеличением длительностей на фоне синкопированной пульсации диссонантной гармонии разорвано во времени разработкой первоначальных элементов и продолжено в т.22, где формируется рельефная ламентозная интонация в пятидольном метре *as-des-c-h*, ее малосекундное завершение трансформируется в восходящую большую септиму. Краткость экспонирования интонации в какой-то мере компенсируется необычностью ее фактурного изложения: у второй скрипки мотив имитируется в обращении в нижнюю октаву. Причем, его начало, выделенное трелью, дано в двойном увеличении, в то время как продолжение — в значительном уменьшении. Во второй респосте у альты, вступающей в интервал малой секунды на расстоянии четверти, начало основного мотива в прямом движении также выделено увеличением длительности. У виолончели же, продлевающей далее музыкальную мысль, ламентозный мотив появляется в четверном уменьшении, дублируя в большую септиму окончание первой респосты.

Острота и плотность главного тематического элемента, устремленного к кульминационной точке *c* третьей октавы (т.23–24), подчеркнута и исполнением *staccato*, и кластерным дублированием, и динамикой *f*. Далее внезапно возникает динамический и фактурный слом: введение на *subito P* сонорного фрагмента, выполняющего резонирующую функцию. Его организация выполнена весьма оригинально. Композитор использует квинто-секундовые мотивы в прямом и обращенном виде, нейтрализуя их характерность изложением однотипными шестнадцатыми длительностями. При этом повторяющиеся мотивы сгруппированы в секции с разным количеством звуков (у первой скрипки — 6 звуков; у второй — 4; у альты — 3; у виолончели — 5). В данном случае автор мастерски использовал в каждой мелодической линии принцип изоритмии. Возникающие в результате полиостинатного движения многочисленные акцентные перебои создают особый «шелестящий» звуковой флер, неожиданно останавливающий «бег» голосов.

Для второго этапа разработки (т.27–38) характерно ритмическое уплотнение и по горизонтали и по вертикали. По горизонтали происходит репетитивное повторение отдельных звуков и, в связи с этим, рельефное выделение скрытых хроматических попевок, имитируемых в близкой регистровой зоне либо в прямом, либо в обращенном виде. Возрастает амбитус мелодических фраз благодаря увеличению интервальных шагов, а также — интервальному растяжению между соседними мотивными звеньями. По вертикали постоянно выдерживаются кластерные дублировки, подчеркивающие диссонантность звучания. Кульминационный момент (т.32) отмечен появлением фрагмента из лирического тематизма (т.15), данного в двойном увеличении и изложенного в виде двухголосного кластерного пласта, имитированного в двухголосной респосте сначала в обращении, а потом в прямом виде. Подобно первому этапу здесь опять включается сонорный резонансный

фрагмент *subito p*, а затем *pp ponticello* (т.33–38). Он представляет собой четырехголосное производное соединение предшествующего сонорного образования (т.24–25) в структурно-переменном контрапункте первого разряда, (2, с. 235), где секции из 6-ти и из 4-х звуков изложены в ракоходе, из 5-ти — в обращении, а из 3-х — в инверсии ракохода.

Третий этап, начинающийся *f, ordinario, staccato* (т.39–55), более дробный по структуре (т.39–40; т.41–42; т.43–45; т.46–50; т.51–55), воспроизводит краткие мотивные образования из предшествующего раздела, объединяемые сонорными *glissando* первой скрипки, а затем и противоположным по направлению *glissando* у виолончели. Глиссандирующие «волны» расцветивают в конце и пульсирующее кластерное созвучие с тритоном (*fis-g-gis-d*), а в момент кульминации охватывают диапазон звучания всех участников ансамбля.

Заключительный 4-й этап первой части Квартета 9т. 59–810 представляет собой динамичное нагнетание мощной агрессивной энергии, осуществляемое посредством репетиционного повторения отдельных звуков в неуклонном хроматическом восхождении линий скрытых голосов. Этот устремленный поток дважды (в т.67 и т.69) прерывается паузами и резким спадом динамики. В сонорных секциях в вариантных мотивных звеньях звуки комбинируются по принципу пермутации: 1-2-3-4; 2-4-3-1; 4-2-3-1. После достижения мощной ударной кульминации происходит резкая смена всех параметров музыкальной ткани и динамический слом. В сонорном фрагменте, завершающем первую часть Квартета, исполняемом *arco ponticello*, на краткий момент появляется реминисценция начала сочинения, а затем при постепенном замедлении темпа происходит рассеивание энергии.

Встречные диссонирующие *glissando* во всех партиях, на фоне которых, как эхо отзвучавших ранее событий, слышен их прихотливый ритмический пульс, открывают медленную часть Квартета, вводя слушателей в атмосферу размышлений, скорбных, печальных, порой приобретающих страстно-патетический характер. Именно здесь лирические ламентозные интонации получают глубокое и всестороннее развитие. Оно осуществляется в процессе развертывания трех имитационных фаз. Начало каждой из них отмечено показом ключевой интонации крупным планом в ненормативном увеличении длительностей.

Начало первой фазы (т.115–118) отличается рядом особенностей: нисходящая квинта подается аффектировано (половинная нота с двумя точками), продолжение мотива (нисходящая секунда) подается свободно, как бы вне метра. Первая респоста у второй скрипки акцентирует не начальный звук мотива, а именно нисходящий секундовый ход, но вводит его раньше, нежели он прозвучит в пропосте. Возникает переменность функций голосов: респоста становится пропостой для альты, который, повторяя интонацию, ритмически обостряет ее, а виолончель завершает, включая ее в триольную фигуру баркаролльного типа (впервые появившуюся в т.46 первой части). Здесь возникает промежуточный склад между гетерофонией и имитационностью.

Подобное явление прослеживается и во втором имитационном построении (альт – первая скрипка, т.119–121), которое можно трактовать как конечный канон в приму на расстоянии одной восьмой, где голоса вначале находятся на грани дублирования и имитации, а далее вновь происходит обмен функций: в т.120 респоста начинает играть роль пропосты, при этом микроимитация мотива альты в партии первой скрипки дается в двойном увеличении (3, с. 165-167).

В третьем имитационном образовании (альт – первая скрипка, т.122–130) замыкающем первую фазу развития, в т.124 начальный мотив в ненормативном уменьшении в прямом движении совмещается с другим его ритмическим вариантом в обращении,

звучающим у первой скрипки. Несколько далее (т.126) одновременно звучат те же мотивы: синкопированный в уменьшении у первой скрипки, а частично в увеличении и уменьшении у альты. В заключение блока (т.130) используется конечный микроканон в нижнюю септиму на расстоянии одной шестнадцатой, аналогичный описанному выше в первом блоке. Такое свободное обращение с интонационным материалом порой стирает грань между имитационной и контрастной фактурой.

Более сложный пример фактурного изложения наблюдается во второй имитационной фазе (т.131–139). Основное тематическое ядро в партии второй скрипки представлено в двух вариантах: сначала в увеличении (четвертями), а затем в уменьшении (восьмыми). Оно звучит одновременно с синкопированным вариантом мотива у виолончели. Это сочетание может быть трактовано двояко — и как имитационно-каноническое образование в нижнюю ноту и, далее, в малую септиму, и как гетерофонную дублировку, так как звуки виолончели либо смещены на одну восьмую, либо дублированы. В первой риспосте у альты и второй у виолончели ключевой мотив имитируется в обращении, совмещаясь с его вариантами в обращении (у первой скрипки и альты), и в ракоходе, но в ритмическом уменьшении. Подобное имитационное четырехголосное образование может также служить образцом фактуры, промежуточной между имитационной и гетерофонной. По-видимому, такой тип фактуры привлекается композитором для выявления особой детализации, внутренней насыщенности и звуковой объемности интонации.

Третья масштабная фаза второй части (т.140–166) связана с предельной интенсификацией интонационного развития, увеличением ритмической плотности мелодических линий и возрастанием роли противодвижения в фактуре. При сохранении стержневого интонационного каркаса происходит своего рода вокализация инструментальных голосов за счет хроматических опеваний опорных звуков. Можно наблюдать увеличение амбитуса мелодических фраз в результате сцепления нескольких квинтовых и квинто-секундовых звеньев и разрастания преддыктовых построений к ним. Благодаря привлечению различных приемов орнаментики (форшлагов, непосредственно примыкающих к нотам, либо взятых в другой октаве, а также трелей) использования разнообразной штриховой техники игры интонационный рисунок тематических элементов приобретает черты декламационности, страстной патетики.

В качестве локальных кульминаций выступают интонационные арки, корреспондирующие с первой частью Квартета. Так, в т.154 у первой скрипки появляется выразительный синкопированный вариант лирического мотива, впервые прозвучавшего в т.22. Более высокий кульминационный пик в т.163 связан с реминисценцией еще одного мотива из т.15, звучащего с огромной патетической силой в свободном увеличении в партии первой скрипки и предваряющего финальную динамическую кульминацию в репризе-коде (т.167–171) Квартета. Здесь автор музыки использовал ранее найденную фактурную модель: четырехголосный микроканон в нижнюю большую септиму, в котором имитируется ламентозная интонация в прямом движении на расстоянии одной восьмой, мощно утвердив основной музыкальный тезис в высочайшем регистре и в четырехголосной секундово-септимовой дублировке.

На основании проведенного анализа можно сформулировать следующие выводы:

1. *Струнный квартет №1* В. Беляева — произведение, примыкающее к авангардному направлению в творчестве молдавских композиторов.

2. Все произведение строится на основе единого тематического комплекса. Используя приемы микротематической работы, характерные для серийной музыки (обращение, ракоход, инверсию ракохода) в сочетании с оригинальными ритмическими

модификациями, композитор добивается и естественного пластичного развертывания музыкальных линий, и постоянного обновления тематических элементов.

3. Гармонической базой вертикали служит основное конструктивное созвучие из пяти квинт (*d-a-e-h-fis-cis*), которое предстает в различных комбинациях. Стабильной единицей гармонической вертикали является двузвучный и четырехзвучный кластер.

4. Контрастный лирический компонент, базирующийся на втором элементе тематического комплекса, выделяется в фактуре, благодаря приемам свободного ритмического увеличения длительностей, рельефного подчеркивания семантически значимых интонаций. Он же появляется в начале крупных фаз разработочного развития, а также является значимым в организации кульминационных зон.

5. Фактурное изложение является важным вектором развития. В первой части Квартета доминирует гетерофонный диссонантный склад, значительно усиливающий силовую энергетику мелодических линий. При этом нередко возникают типы фактуры, промежуточные между гетерофонией, имитационностью и контрастным многоголосием. Оригинально использована техника изоритмии в сонорных полиостинатных фрагментах. Во второй части преобладает контрастно-полифоническая фактура с инкрустациями микроимитаций.

6. Драматургический профиль сочинения определяется принципом крещендирующей формы. Своеобразие ее проявления в первой части обусловлено тем, что «волны» активного наступательного движения внезапно обрываются контрастными по динамике и внутреннему устройству сонорными фрагментами, выполняющими резонирующую функцию. Это способствует образованию особого композиционного ритма указанных построений, выявляющего внутреннюю потенциальную динамику драматургического процесса. Во второй части принцип неуклонного нагнетания напряжения проявляется в лирико-драматической сфере. В ней особую роль выполняют интонационные арки, осуществляющие корреспондирование вариантно-трансформированных фрагментов обеих частей Квартета.

7. *Струнный квартет №1* — произведение сложное и неординарное. По признанию самого композитора, он работал над этим сочинением долго и с увлечением. Произведение после его создания в 1994 году исполнялось редко, и для слушателей оно остается *terra incognita*. Но совершенно очевидно, что оно явилось своего рода «пробой пера» перед написанием таких фундаментальных сочинений как *Пассион XXI* для органа с оркестром (2012) и цикла *Концерт для композитора* (2015).

Библиографические ссылки

1. ХОЛОПОВА, В. Типология музыкальных форм второй половины XX века. В: *Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза*: Сб. трудов. Вып. 132. Москва, 1994, с.46–69.
2. ЮЖАК, К. Некоторые вопросы современной теории сложного контрапункта. В: *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 4. Москва-Ленинград: Музыка, 1965, с. 227–259.
3. ФРАНТОВА, Т. *Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века*. Ростов-на Дону: СКНЦ ВШ АПСН, 2004.

**SINTEZĂ ASUPRA PIESEI FOLK PENTRU NAI, FLAUT, CLARINET,
PERCUȚIE ȘI PIAN DE SERGIU ROȘCA**ANNOTATION ON THE COMPOSITION *FOLK*, FOR FLUTE, CLARINET, PERCUSSION,
AND PIANO BY SERGIU ROȘCA**SERGIU ROȘCA,**
doctor, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU 785.7(478)**

Indiferent de evoluția muzicii și oricât de departe nu ar ajunge aceasta în sensul experimentării, putem conștientiza o permanentă revenire la folclor. Compozitorii deseori simt necesitatea de a stopa vânătoarea noilor idei, îndreptându-și privirea spre sursa muzicală autentică — folclorul. Din punct de vedere structural, piesa Folk, este alcătuită dintr-o introducere și trei secțiuni, care împreună au menirea de a istorisi o excursie. Conținutul lucrării și temele muzicale fac aluzii la mai multe intonații și ritmuri din folclorul românesc. Prima secțiune, în care se remarcă elemente caracteristice pentru Brâu, Horă-Bătută, Horă Lăutărească, Horă de Banat și Șaier, este succedată de secțiunea mediană, contemplativă cu intonații de Doină imprimate în contextul tabloului pădurii și de un material care amintește Hora mare, după care urmează repriza. Limbajul muzical îmbină atât intonații tradiționale, cât și armonii contemporane. De asemenea, este utilizat un procedeu polifonic de suprapunere tematică a Brăului și a Horei-Bătută. În linii mari, piesa Folk, întruchipează coexistența tradiționalului și contemporaneității.

Cuvinte-cheie: Folk, tradițional, contemporan, armonie, contemplare

Regardless how music evolves and how far it dives into experimentation, one must acknowledge a consistent revival of folk music. Composers frequently have the necessity to break up their pursuit of new ideas and return to the roots — to the folk music. In terms of macrostructure, the composition Folk consists of an introduction and three sections that altogether are meant to narrate a story, a journey. The music is a mixture of allusions to various folk tunes and rhythms. The first section that contains references to Brâu, Horă-Bătută, Horă Lăutărească, Horă de Banat, and Șaier is followed by a mystic depiction of the forest with allusions to Doina and Hora Mare in the second part, which leads to re-entry. The music language combines both traditional tunes and contemporary harmonies. In addition, there is a juxtaposition of Brâu and Horă-Bătută that recall a polyphonic procedure. Overall, the composition Folk, for flute, clarinet, percussion, and piano, represents the coexistence of the traditional and the contemporary.

Keywords: Folk, traditional, contemporary, harmony, contemplative

Lucrarea *Folk* a fost scrisă la sfârșitul anului 2012, la solicitarea etnomuzicologului, reputatului profesor și interpret Rodney Garnett de la Universitatea din Wyoming, pentru ansamblul *Colcannon* din care face parte. Componenta instrumentală a fost determinată de instrumentele ce fac parte din acest ansamblu: naiul, flautul, flautul alt în *G*, clarinetul în *Bb*, clarinetul bas, vibrafonul, talgerele, cutiuțele de lemn și pianul. Inițial, lucrarea a fost concepută pentru patru interpreți, dar poate fi interpretată și de un ansamblu mai larg. În ceea ce privește selectarea instrumentelor de percuție, a fost o alegere proprie, determinată de conținutul ideatic al lucrării. Spre exemplu, cutiuțele de lemn, cu trei înălțimi diferite, în introducere simbolizează mersul calului și al trăsorii, — cu alte cuvinte, începutul drumului, a narațiunii. Ulterior, cutiuțele de lemn, alături de talgere, au fost utilizate în secțiunea medie pentru redarea atmosferei contemplative a tabloului pădurii. Pe de altă parte, există și o relație astrologică, deoarece potrivit calendarului chinezesc, anul 2012 a fost anul calului, fapt care a servit drept simbol ideatic al creației.

Din punct de vedere muzical, *Folk* este o creație ilustrativă, care realizează o incursiune în mai multe genuri al muzicii populare, abordate într-o manieră aluzivă și sintetizată. Tradiționalul este reprezentat de conținutul melodic, iar contemporaneitatea, de către structurile armonice și

diversitatea timbrală realizată prin intermediul articulațiilor instrumentelor de percuție. *Folk* este constituită dintr-o introducere, o secțiune cu rol expozițional, o secțiune medie contemplativă și o secțiune cu rol de priză.

Tabel 1

Introducere <i>Con moto</i> m.1	Secțiunea 1 <i>Con moto</i> m. 9–63 (rol expozițional, centrul tonal — F)	Secțiunea 2-a <i>Misterioso</i> m. 64–90 (partea medie)	Secțiunea 3-a <i>Tempo I</i> m. 91–136 (recapitulare, centrul tonal — G)
	Tema 1 — m. 9–16 (aluzie la <i>Brâu</i> — Banat) Tranziție (a) — m. 17–20 Tema 2 — m. 21–28 (aluzie la <i>Horă-Bătută</i>) Suprapunerea T1+T2 — m. 29–36 Tranziție (a+b) — m. 37–42 Tema 3 (A+A1) — m. 43–58 (A — aluzie la <i>Hora Lăutărească</i> A1 — aluzie la <i>Șaier</i>) Tranziție (b) — m. 59–63	Tema 4 — m. 64–78 (tabloul pădurii, aluzie la <i>Doină</i> , în încheiere, m. 74, sună motivul inițial al Temei 1 — <i>Brâu</i> în augmentare) Tema 5 — m. 79–90 (aluzie la <i>Horă mare</i>)	Tema 1 — m. 91–98 (aluzie la <i>Brâu</i> — Banat) Tranziție (a) — m. 99–102 Tema 2 — m. 103–110 (aluzie la <i>Horă-Bătută</i>) Juxtap. T1+T2 — m. 111–118 Tranziție (a+b) — m. 119–124 Tema 3 (A+A1) — m. 125–136 (A — aluzie la <i>Hora Lăutărească</i> A1 — aluzie la <i>Șaier</i>)

Structura tripartită a acestei lucrări este precedată de o introducere, care redă mersul calului și al trăsurii, prin intermediul sonorității cutiuțelor de lemn. Diviziunea ritmică a măsurii de 8/8 este a câte 3+3+2 optimi și amintește ritmul de *Brâu* din Banat. Clarinetul Bas, pe de o parte, accentuează aceasta diviziune ritmică, iar pe de alta, alcătuieste o structură mascată în interiorul construcției. Diviziunea 3+3+2 este iarăși prezentă, însă deja în contextul formei. În cadrul celor 8 măsuri ale introducerii, se suprapun cele două fraze muzicale ale cutiuțelor de lemn a câte 4 măsuri, cu cele trei fraze ale clarinetului bas a câte 3+3+2 măsuri.

Exemplul 1

O astfel de diviziune structurală se regăsește și în temele ce urmează, fie integral pe parcursul unei teme, fie parțial. În general, diviziunea măsurii de 8/8 a câte 3+3+2 optimi nu este caracteristică muzicii din spațiul românesc. Aceasta își are originea la popoarele de origine germană și a fost la început preluată de evrei, iar ulterior de moldoveni în *Șaier* și *Husăr*.

Un alt exemplu de suprapunere, de această dată melodică, are loc în secțiunea întâi. Tema 1 în cifra 1, este prezentată inițial la flautul alt în registrul grav, iar Tema 2 în cifra 2, la vibrafon în registrul mediu. Ulterior, în cifra 3, aceste două teme, care fac aluzie la *Brâu* și *Horă-Bătuță* sunt suprapuse. Tema 1 este expusă la nai în registrul acut simultan cu Tema 2 la clarinet în registrul mediu. O astfel de suprapunere tematică amintește de un procedeu polifonic care este realizat prin intermediul varierii timbrale și de registru.

Exemplul 2

The musical score for Example 2 consists of three staves. The first staff is for Flaut alt in G, marked *mp*, with a circled '1' above it. The second staff is for Vibrafon, marked *mf*, with a circled '2' above it and the instruction 'hard mallets'. The third staff is for Nai and Cl., both marked *mf*, with a circled '3' above it. The Nai part is in the treble clef, and the Cl. part is in the bass clef. The music is in 8/8 time and features melodic overlap between the instruments.

Totodată, în această expunere simultană, fiecare temă își păstrează caracteristicile sale ritmice, unde Tema 1 este însoțită de diviziunea accentuată a vibrafonului 3+3+2 optimi, iar Tema 2, de ritmul sincopat la pian.

Tranzițiile dintre expunerile tematiche repetă oarecum ideea de îmbinare, dar sunt constituite într-o manieră de acumulare și disipare a celor două elemente componente *a* și *b*. Primul element *a* (m. 17–20), realizează trecerea de la Tema 1 către Tema 2, iar după suprapunerea tematică din cifra 3, acestuia i se alătură elementul *b* (m. 37–42). Ulterior, după expunerea Temei 3 cu aluzie la *Horă Lăutărească* și *Șaier* din cifrele 4 și 5, elementul *b*, individual realizează trecerea către secțiunea medie (m. 59–63).

Exemplul 3

The musical score for Example 3 shows three staves: Vib., Talg., and Pian. It is divided into two sections, 'a' and 'b'. Section 'a' is highlighted with a red box and starts at measure 37. It features a strong dynamic of *f* (forte) across all staves. Section 'b' is highlighted with a blue box and starts at measure 42. It features a dynamic of *mp* (mezzo-piano). The Vib. part in section 'a' has a melodic line, while in section 'b' it has a rhythmic pattern. The Talg. part has a long note in section 'a' and rests in section 'b'. The Pian part has a complex accompaniment in section 'a' and a simpler one in section 'b'.

În contrast cu primele două teme, Tema 3 în cifra 4 aduce un nou suflu narațiunii. Modul minor, caracteristic primelor două teme, este succedat de modul major, conținutul melodic al căruia în compartimentul A constituie o aluzie la *Hora Lăutărească*. Un alt element distinctiv, este schimbarea diviziunii ritmice în 2+2+2+2 optimi, iar pentru simplificarea interpretării, măsura 8/8 este înlocuită cu 4/4. În cadrul acestei diviziuni, fiecare grup de două optimi amintește *Hora de Banat*, unde prima optime este legată de a doua scurtă. Prin urmare, contrastul este datorat atât aspectului melodic, cât și celui ritmic.

Exemplul 4

A doua parte a Temei 3, A1, este de natură repetitivă și în totalitate bazat pe elementul melodic de încheiere a părții A (m. 50). Totodată, acesta realizează culminația secțiunii întâi și trecerea la compartimentul următor.

Elementul central al acestei lucrări este secțiunea medie, contemplativă, care ilustrează tabloul pădurii. În acest scop, sunt utilizate pe larg varietăți timbrale ale instrumentelor de percuție.

Tabel 2

<i>Element ilustrativ:</i>	<i>Instrument:</i>	<i>Caracteristici:</i>
Foșnetul frunzelor în adierea vântului	Talgerul zornăitor	bețe moi, sunete de pedală
Cântul păsărilor	Pian	registru acut, replici scurte cu treizecimoimi
Sunetul ciocănitorei	Cutiuțele de lemn	varietăți ritmice și de înălțime
Aluzie la <i>Doină</i>	Flaut	registru grav, secundă mărită
Clopotele din depărtare, efecte sonore	Vibrafon	interpretare cu arcuș, motor cu turație rară

Efectele sonore precum: motivele scurte cu treizecimoimi la pian în registrul acut care imită cântarea păsărilor, jocul ritmic al cutiuțelor de lemn care redau sunetul ciocănitorei, efectele sonore ale talgerelor unde talgerul zornăitor reproduce foșnetul frunzelor, și nu în ultimul rând vibrafonul care intervine neașteptat și creează un efect special atunci când este interpretat cu arcușul pe pedală și motor; împletindu-se alături de motivele de secundă mărită care fac aluzie la *Doină*; toate aceste elemente ilustrative au menirea de a sugera tabloul pădurii.

m.72 Exemplul 5

molto rit.

Exemplul 5 (cont.)

7

motor (turație rară) cu arcuș

bete moi, pe cupolă

Talg. *p*

Talg. Zorn. *p*

Cut. de lemn *p*

Pian *p*

8va

8vb

Următoarea etapă în cadrul secțiunii medii este caracterizată de un material nou, ce sugerează o *Horă mare*. Deși cu o individualitate aparte, măsura ternară de 6/8 caracteristică acestui tip de horă își are originea din aceeași idee incipientă a secțiunii întâi, unde diviziunea metrică a măsurii 8/8 era de 3+3+2 optimi. În sensul integrării acestei idei, este întrebuintat doar primul grup metric, și anume, 3+3 optimi.

Exemplul 6

8

Litesso tempo, hora. ♩ = 44

Bas. Cl. *pp*

Vibr. normale soft mallets *mp*

Pian *mp*

ped

Pe de o parte, o astfel de structură ternară aduce un suflu nou în contextul general, iar pe de alta, pregătește și anticipează secțiunea cu rol de recapitulare, unde revine diviziunea 3+3+2.

Din punct de vedere al conținutului, secțiunea finală recapitulează secțiunea întâi, însă cu o altă abordare instrumentală și de la un alt centru tonal, care este cu un ton mai sus (în *G*), în maniera repetărilor în muzica tradițională.

Conținutul armonic al întregii creații este de natură modală, care fiind tratat într-un mod individual, rezultă în sonorități reprezentative pentru contemporaneitate. Ceea ce are în vedere autorul prin armonie de natură modală, este libertatea formării sonorităților armonice în baza sunetelor modului, fără a ține cont de legitățile structurilor terțare ale armoniei tonale. Totodată, în ceea ce privește interacțiunea sonorităților armonice formate, există și relații care se încadrează în contextul armoniei clasice. Dacă în secțiunea întâi pot fi remarcate relațiile de cvartă-cvintă, atunci în secțiunea medie predomină o libertate modală, în sensul constituirii conținutului armonic. Totodată, există elemente distinctive armonice prezente în fiecare dintre secțiuni. Spre exemplu, în secțiunea întâi și de recapitulare, în interpretare clasică, armoniile sunt frecvent îmbinate cu sunetul secunde, cvartei sau sextei. În ceea ce privește secțiunea medie, armoniile sunt de natură modală și predominant create în baza minorului armonic cu treapta a patra urcată sau modul cromatic 1 (conform L. Agapie și Gh. Oprea: [1, p. 54]). Din punct de vedere funcțional, conținutul armonic în secțiunile periferice are rol de acompaniament, într-o manieră tradițională, în timp ce secțiunea medie, în contextul redării tabloului pădurii, are menirea de a reda culori sonore.

În încheierea sintezei asupra creației *Folk* este necesar de a menționa caracterul ilustrativ al lucrării care istorisește o incursiune aluzivă în mai multe dansuri populare românești, iar în secțiunea contemplativă amintește de una din cele mai reprezentative specii ale folclorului românesc — *Doina*, precum și de eternul simbol al naturii — pădurea. În linii mari, conținutul muzical al lucrării *Folk* întruchipează coexistența tradiționalului și a contemporaneității.

Referințe bibliografice

1. AGAPIE, L., OPREA, G. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.

CAPRICCIO PENTRU TROMPETĂ ȘI PIAN DE BORIS DUBOSARSCHI — O MOSTRĂ DE NEOFOLCLORISM ÎN CREAȚIA COMONISTICĂ AUTOHTONĂ

CAPRICCIO FOR TRUMPET AND PIANO BY BORIS DUBOSARSCHI — A SAMPLE OF NEOFOLKLORISM IN NATIVE COMPOSITION CREATION

SERGIU CÂRSTEA,

doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

VICTORIA MELNIC,

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

CZU 780.8:[780.646.1.087.2:780.616.432](478)

Boris Dubosarschi este autorul unui mare număr de lucrări de diverse genuri. Printre cele mai reprezentative se numără: poemul simfonic pentru orchestra simfonică, voce și țambal "În memoria lui Mihai Eminescu", Uvertura pentru orchestră simfonică, ciclul "Patru piese pentru orchestra de coarde", mai multe concerte pentru diferite instrumente și orchestră, patru cvartete de coarde, Cvintetul pentru

clarinet și cvartet de coarde precum și alte lucrări pentru diverse componente camerale, numeroase piese pentru diferite instrumente și pian etc. Din această ultimă categorie face parte și "Capriccio" pentru trompetă și pian (existând și varianta cu acompaniament de orchestră de cameră), scrisă de B. Dubosarschi în anul 1982. Piesa se deosebește de alte miniaturi pentru trompetă prin extinderea considerabilă a ambitusului, prin utilizarea poliritmiei, rămânând totuși în captivitatea tiparului tradițional "folcloric" al liniei melodice a instrumentului solistic. Dialogul dintre trompeta solistă și pian (sau orchestră) este foarte bine echilibrat, ceea ce vorbește despre autor ca despre un excelent orchestrator și un bun cunoscător al posibilităților instrumentului solistic. Lucrarea se remarcă prin originalitate care se datorează în mare parte materialului tematic inspirat din folclor ceea ce o face deosebită de alte piese de acest gen. Construcția monopartită a "Capriccio"-ului denotă elemente de suită sau rapsodie, în care autorul folosește limbajul componistic neofolcloric, caracteristic multor compozitori moldoveni din anii '80. Îmbinând cu măiestrie mai multe compartimente contrastante, compozitorul reușește, pe de o parte, să pună în valoare sonoritatea trompetei în tonalități diferite, și, pe altă parte, să imprime dinamism discursului muzical folosind elemente de polimetrie pe parcursul întregii lucrări. Materialul tematic este un melanj dintre muzica folclorică moldovenească și cea evreiască.

Cuvinte-cheie: B. Dubosarschi, formă monopartită, neofolclorism, repertoriu trompetistic național

Boris Dubosarschi is the author of many works of various genres. Among the most representative ones are: the symphonic poem for symphony orchestra, voice and dulcimer "In Memory of Mihai Eminescu", the Overture for Symphony Orchestra, the cycle "Four Pieces for String Orchestra", several concertos for different instruments and orchestra, four string quartets, The Quintet for clarinet and string quartet as well a other works for various chamber groups, numerous pieces for different instruments and piano, etc. The "Capriccio" for Trumpet and Piano (also available with chamber orchestra accompaniment), written by B. Dubosarschi in 1982, is part of this last category. The piece differs from other trumpet miniatures by a considerable extension of the ambitus, by the use of polyrhythm, yet remaining in the captivity of the traditional "folkloric" melodic line of the instrument solo. The dialogue between the trumpet solo and piano (or orchestra) is very well balanced, which speaks of the author as an excellent orchestrator and a good connoisseur of the possibilities of the instrument solo. The work is distinguished by its originality, due largely to the thematic material inspired by folklore, which distinguishes it from other pieces of its kind. The monopartite construction of the "Capriccio" denotes elements of suite or rhapsody, in which the author uses the neo-classical compositional language characteristic of many Moldovan composers from the 1980 s. Combining several contrasting compartments, the composer manages to emphasize the sonority of the trumpet in different tonalities and, on the other hand, to give dynamism to the musical discourse using polymetry elements throughout the work. The thematic material is a mixture of Moldovan and Jewish folk music.

Keywords: B. Dubosarschi, monopartite form, neofolklorism, for trumpet repertoire

În pofida celor circa trei milenii de istorie, trompeta este un instrument modern deoarece evoluția ei este strâns legată de progresul tehnic și începe odată cu descoperirea și prelucrarea metalelor, fiecare etapă a progresului reflectându-se în calitățile sonore ale instrumentului. S-a schimbat nu o dată grosimea metalului și componența aliajelor din care se confecționau trompetele, se perfecționa calitatea sudurii elementelor.

Armonizându-se perfect cu vocea umană și cu alte instrumente muzicale, având o rezonanță vibrantă, un sunet strălucitor care răzbate și umple orice spațiu, dar și un inepuizabil potențial liric, trompeta este o componentă indispensabilă a vieții muzicale fiind pe larg utilizată în toate genurile de muzică (simfonică, camerală, de fanfară, folclorică, de jazz etc.) și ca instrument solistic, și în cele mai diferite componente instrumentale și orchestrale.

În sec. XX repertoriul trompetistic se îmbogățește cu lucrări remarcabile pentru cornet sau trompetă și pian ca *Legenda* de George Enescu (1906), *Intrada* de Artur Honegger (1947), *Gavotte de Concert* de Heinrich Sutermeister (1950), *Rustiques* de Eugen Bozza (1955) — piese care se relevă printr-un limbaj componistic complex și solicită niște modalități interpretative deosebite.

Și compozitorii din Republica Moldova și-au adus aportul la valorificarea acestui instrument. Primele miniaturi pentru trompetă și pian din repertoriul componistic autohton datează din perioada interbelică, însă fiind nesemnificative din punct de vedere al tehnicii de interpretare și

a mijloacelor de expresie, astăzi ele prezintă doar o valoare documentară și nu mai figurează nici în repertoriul concertistic, nici în cel didactic.

Situația se schimbă începând cu anii '60 ai secolului trecut când repertoriul trompetistic moldovenesc se îmbogățește cu mai multe miniaturi pentru trompetă, unele dintre ele fiind scrise pentru diferite concursuri de interpretare din Moldova. În această perioadă au fost compuse *Scherzino* de V. Zagorschi, *Studiul de concert* de A. Sochireanschi, *Oleandra* de V. Slivinschi, mai multe piese pentru trompetă de S. Lungul și V. Rotaru. Majoritatea acestor lucrări sunt inspirate din muzica folclorică, posibilitățile tehnice și de expresivitate ale trompetei fiind fructificate destul de plener, solicitând o largă gama de nuanțe și culori.

Pe parcursul celei de-a doua jumătăți a sec.XX, „una din orientările principale ale demersului creator al majorității compozitorilor din Republica Moldova a devenit folclorismul. Recursul la folclorism asigură foarte ușor specificitatea etnică a muzicii și accesibilitatea ei. [...] Folclorismul ca reflecție a caracterului național, deci, și a democratismului în arta muzicală, a fost de asemenea și o “comandă socială” a timpului. Totodată, el a contribuit și la manifestarea facultăților creative individuale ale fiecăruia dintre compozitori prin prisma unei tratări originale a materialului folcloric” [1, p. 294].

Compozitor, violonist, violist, dirijor și profesor, Boris Dubosarschi (1947) este o personalitate importantă în lumea artistică din Republica Moldova. A studiat vioara (absoluește în 1970 clasa prof. A. Caușanschi) și compoziția (absoluește în 1973 clasa profesorului Vasile Zagorschi) la Institutul de Arte *Gavriil Musicescu* din Chișinău. A fost membru al orchestrei simfonice și al cvartetului de coarde al companiei *Teleradio-Moldova*, unul dintre fondatorii teatrului evreiesc din Chișinău și dirijorul orchestrei teatrului. A fost conducătorul ansamblului *Violonistele Moldovei* pentru care a realizat numeroase aranjamente și compoziții originale. Din 1986 până în prezent predă vioara la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău unde a educat numeroși discipoli care activează în diferite orchestre atât în țară cât și peste hotare. Este Maestru în Arte al Republicii Moldova. „Creația sa cuprinde muzică simfonică, vocal-sinfonică și concertantă, multiple lucrări camerale instrumentale și vocale, inclusiv cele didactice, muzică pentru teatru” [2, p. 121]. Printre cele mai reprezentative se numără: poemul simfonic pentru orchestra simfonică, voce și țambal *În memoria lui Mihai Eminescu*, *Uvertura* pentru orchestră simfonică, ciclul *Patru piese* pentru orchestra de coarde, mai multe concerte pentru diferite instrumente și orchestră, patru cvartete de coarde, *Cvintetul* pentru clarinet și cvartet de coarde precum și alte lucrări pentru diverse componente camerale, numeroase piese pentru diferite instrumente și pian etc.

Din această ultimă categorie face parte și *Capriccio* pentru trompetă și pian (existând și varianta cu acompaniament de orchestră de cameră), scris de B. Dubosarschi în anul 1984 și interpretat în premieră de către trompetistul Petru Tabac [2, p. 123]. Spre regret, până în prezent *Capriccio* nu a fost publicat, existând doar în varianta de manuscris. Piesa se deosebește de alte miniaturi pentru trompetă prin extinderea considerabilă a ambitusului prin utilizarea poliritmiei, rămânând, totuși, în captivitatea tiparului tradițional “folcloric” al liniei melodice a instrumentului solistic. Dialogul dintre trompeta solistă și pian (sau orchestră) este foarte bine echilibrat, ceea ce vorbește despre autor ca despre un excelent orchestrator și un bun cunoscător al posibilităților instrumentului solistic. Lucrarea se remarcă prin originalitate care se datorează în mare parte materialului tematic inspirat din folclor ceea ce o face deosebită de alte piese de acest gen.

Construcția monopartită a *Capriccio*-ului denotă elemente de *suită* sau *rapsodie*, în care autorul folosește limbajul componistic *neofolcloric*, caracteristic multor compozitori moldoveni din anii '80. Îmbinând cu măiestrie mai multe compartimente contrastante, compozitorul reușește, pe de o parte, să pună în valoare sonoritatea trompetei în tonalități diferite, și, pe altă parte, să imprime

dinamism discursului muzical folosind elemente de polimetrie pe parcursul întregii lucrări. Materialul tematic este un melanj dintre muzica folclorică moldovenească și cea evreiască, compozitorul folosind destul de des motivele caracteristice muzicii populare evreiești.

Piesa este structurată în patru secțiuni cu caracter divers și tempo contrastant:

Forma: A (*Rubato*) – B (*Adagio*) – C (*Andante*) – D (*Allegretto*)

Planul tonal: A – *g-moll*, B – *g-moll*, C – *f-moll*, D – *f-moll/F-dur*

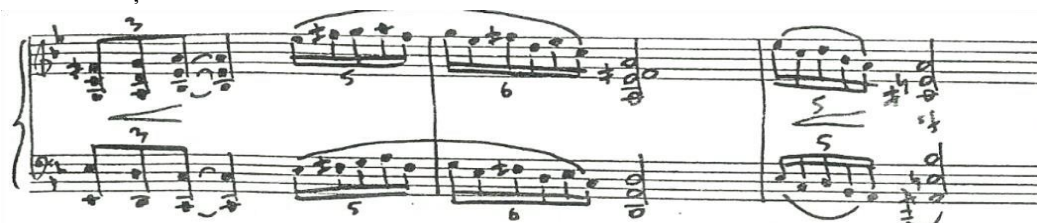
Secțiunea A (*Rubato*) debutează cu o cadența la trompetă, asemănătoare cu o doină moldovenească și, în același timp, cu un *lamento* evreiesc, scrisă în minorul armonic cu treapta a IV ridicată, mod caracteristic ambelor genuri. Este remarcabil ambitusul acestei cadențe, care se extinde până în octava a 3-a — procedeu rar întâlnit în piesele pentru trompetă din acea perioadă, ceea ce solicită o precizie intonativă și o abilitate tehnică din partea interpretului.

Ex.1, B. Dubosarschi, *Capriccio*, secțiunea A



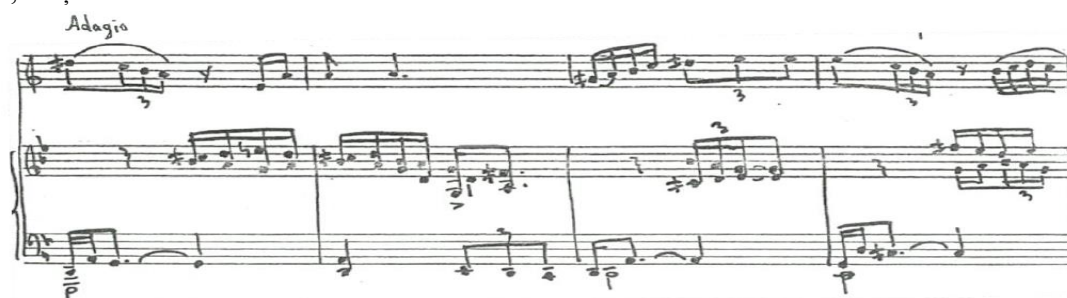
După cadență, pianul continuă în măsura de 3/4 aceeași temă cu caracter improvizatoric, cu intercalări ale acordurilor de dominantă.

Ex.2 secțiunea A



Secțiunea B (*Adagio*) în măsura de 2/4 debutează cu tradiționala introducere scurtă de patru măsuri care prepară tema din partida trompetei. Întreaga secțiune este dominată de dialogul pian-trompetă, care se definește prin fraze scurte, repetitive, cu formule ritmice similare și elemente de poliritmie, transmițând caracterul unei *hore lente*.

Ex.3, secțiunea B



Limbajul muzical al acestui compartiment este unul expresiv și bine individualizat. Și aici se face simțită prezența treptei IV ridicate și a intonațiilor de secundă mărită.

Următoarea secțiune, C (*Andante*), în măsura de 3/4 și tonalitatea *f-moll*, reprezintă o schimbare de caracter din punct de vedere ritmic și a manierei de dialogare între instrumentele participante. *Ostinato* de la pian din primele șase măsuri din acest compartiment are funcția de a stabili noua tonalitate și de a ornamenta tema intonată de trompetă, ce amintește de *dansul miresei* — element din folclorul moldovenesc. În comparație cu secțiunea anterioară aici predomină diatonica minorului natural.

Ex.4, secțiunea C

Andante

Partea finală a piesei, D (*Allegretto*), *f-moll*, 2/4, evocă un *dans țărănesc*, însă limbajul armonic și poliritmia folosite de compozitor transmit mai degrabă grotescul din acest dans, dar cu un aspect pozitiv, binevoitor, șugubăț.

Ex.5, secțiunea D

Allegretto

În afară de densitatea armonică proprie scriiturii lui B. Dubosarschi, în această secțiune apar în acompaniament câteva formule ritmice caracteristice mai degrabă pieselor de jazz.

Ex. 6.

Ex.7.

măs. 39-41

Piesa se încheie cu o modulație enarmonică în *F-dur* și cu un scurt final în care nota culminantă a trompetei este susținută de succesivitatea rapidă în triolete a acordurilor de noua

tonică și omonima dominantei care reconfirmă zona de proveniență a surselor de inspirație prin evitarea relațiilor armonice tonal-funcționale.

Ex.8.



Din exemplele extrase din manuscris putem observa că autorul nu a indicat dinamica și articulațiile, iar acest fapt solicită o abordare creativă din partea interpretului, care, în funcție de caracterul frazelor sau a întregii secțiuni, urmează să stabilească procedeele interpretative potrivite. Piesa este reprezentativă și poate fi inclusă în repertoriul concertistic, iar din punct de vedere didactic, poate fi recomandată pentru studiu în perioada primelor semestre din anul II din ciclul de licență.

În încheiere vom cita opinia muzicologului Tatiana Muzîca despre *Concertul nr.2 pentru vioară și orchestră* de Boris Dubosarschi care după părerea noastră poate fi cu ușurință aplicată și la *Capriccio*: „Conceptul și stilistica acestei lucrări este în consonanță cu multe alte creații compuse la confluența secolelor XX–XXI. Aceasta se manifestă mai întâi de toate în promovarea tradițiilor neofolclorismului. Această orientare în muzica contemporană reprezintă o etapă principial nouă de utilizare a folclorului și anume — folosirea lui în contextul inovațiilor stilistice ale sec. XX” [3, p. 211].

Referințe bibliografice

1. COCEAROVA, G., MELNIC, V. *Armonia: manual. Pt. 2. Istoria armoniei*. Chișinău: Museum, 2003.
2. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
3. МУЗЫКА, Т. Претворение традиций неоромантизма и неофольклоризма во втором концерте для скрипки и симфонического оркестра Бориса Дубоссарского. In: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conf. intern. (11–12 dec. 2014)*. Chișinău: Grafema Libris, 2015, pp. 207–214.

РАННЕЕ ОРГАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ДМИТРИЯ КИЦЕНКО

CREAȚIILE TIMPURII PENTRU ORGĂ A LUI DMITRI CHIȚENCO

DMITRY KITSENKO'S EARLY CREATION FOR ORGHAN

ТАТЬЯНА БЕРЕЗОВИКОВА,

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

МИХАИЛ СТРЕЗЕВ,

докторант,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 780.8:780.649(478)

В статье рассматриваются два произведения для органа соло Дмитрия Киценко, созданные на раннем этапе его творчества: Прелюдия и fuga памяти Д. Шостаковича (1979) и Сюита для органа (1980), которые анализируются с точки зрения формы, музыкального языка и исполнительской трактовки.

Ключевые слова: Дмитрий Киценко, орган, цикл, прелюдия, fuga, сюита, регистр, мануал, педаль, форма, музыкальный язык.

În cadrul articolului sunt examinate două lucrări pentru orgă semnate de Dmitri Chițenco la etapa timpurie a creației sale, precum: Preludiu și fugă în memoria lui D. Șostakovici (1979) și Suita pentru orgă (1980). Creațiile menționate sunt analizate din punctul de vedere al formei, limbajului muzical și tratării interpretative.

Cuvinte-cheie: Dmitri Chițenco, orgă, ciclul, preludiu, fugă, suită, registru, manual, pedală, formă, limbaj muzical.

The article deals with two works by Dmitry Kitsenko's for organ solo, created at the early stage of his work: the Prelude and Fugue to the Memory of D. Shostakovich (1979) and the Suite for Organ (1980) which are analyzed from the point of view of form, musical language and performance.

Keywords: Dmitry Kitsenko, organ, cycle, prelude, fugue, suite, register, manual, pedal, form, musical language

Творчество композитора Дмитрия Киценко¹ обширно и разнообразно. Среди его сочинений — симфонии, инструментальные концерты, кантаты, камерно-инструментальные произведения, пьесы для духового оркестра, хора, музыка для детей, песни. Один из инструментов, к которому композитор проявляет стабильный интерес, является орган. Для этого инструмента, а также для инструментальных и вокально-инструментальных составов с его участием композитором написано 10 произведений разных жанров (в том числе и

¹ Дмитрий Киценко родился 24 июля 1950 г. в украинском городе Белая Церковь Киевской области. Высшее музыкальное образование получил в Молдавском Государственном институте искусств им. Г. Музическу (ныне Академия музыки, театра и изобразительных искусств), в котором учился сначала как баянист, а затем как композитор (1973–1977), в классе заслуженного деятеля искусств, профессора Соломона Лобеля. В 1991–1992 гг. совершенствовал свое мастерство в Бухарестской музыкальной академии у известного композитора, профессора Тибериу Олаха. Преподавал музыкально-теоретические дисциплины и композицию в Академии музыки, театра и изобразительных искусств Молдовы. В 2002 г. переехал в Киев, а с 2010 г. обосновался в канадской провинции Онтарио. Произведения Д. Киценко исполнялись во многих странах мира: Молдове, Украине, Белоруссии, Армении, Таджикистане, Латвии, Эстонии, Болгарии, Румынии, Финляндии, Дании, Италии, Австрии, США. Дмитрий Киценко является членом Союза композиторов и музыковедов Республики Молдова, с 2003 года — член СК Украины, а с 2012 — член Лиги канадских композиторов *Canadian League of Composers*. В 2000 г. ему было присвоено почетное звание Заслуженный деятель искусств Молдовы.

транскрипции собственных сочинений, написанных в оригинале для других исполнительских составов). Среди них выделяется Концерт для органа с оркестром (1982), который, неоднократно видоизменяясь, «представал перед слушателями в разных своих ипостасях, обновляясь в жанровом отношении и все глубже обнаруживая тенденцию расширения общей концепции, ведущей к образованию в творчестве композитора своеобразного сверхцикла, охваченного единой идеей и выявляющего интертекстуальные связи между его версиями разных лет» [1, с. 3].

В ряду ансамблевых сочинений привлекает внимание пятичастная сюита *Литании* для колоратурного сопрано, кларнета и органа на слова Григоре Виеру (1986), написанная специально для семейного трио Стрезевых: Светланы, Анатолия и Анны². Аналогичный состав исполнителей используется и в пьесе *Ave, Maria* (1993), которая существует также в варианте для дуэта: сопрано и органа. Помимо отмеченных произведений, Д. Киценко использовал орган в таких опусах как *Mariengebete* (версия для женского хора и органа, 1998), *Месса* для смешанного хора и органа (2003)³, *O Gracious Light* (версия для сопрано и органа, 2014), а также создал несколько пьес для органа соло, к которым относятся и два сочинения конца 1970-х – начала 1980-х гг.: *Прелюдия и fuga* и *Сюита*.

Цель настоящей работы — проанализировать сочинения для органа соло Дмитрия Киценко, относящиеся к раннему периоду его композиторской деятельности и пока не попавшие в поле зрения музыковедов.

Полифонический цикл *Прелюдия и fuga для органа памяти Д.Д. Шостаковича* (1979) был написан Дмитрием Киценко через год после открытия в Кишиневе Органного зала. Созданный в конце 1970-х гг., цикл с одной стороны, вписался в ряд сочинений, которыми композиторы откликнулись на кончину Д.Д. Шостаковича, а с другой — открыл целый пласт творчества Д. Киценко, представленный произведениями мемориальной тематики [3, с. 3]. *Прелюдия и fuga* — одно из наиболее ранних сочинений Д. Киценко, оно несет на себе отпечаток творческих исканий молодого начинающего композитора. Произведение ни разу публично не исполнялось, что, по-видимому, свидетельствует о достаточно критическом отношении к нему со стороны автора⁴. Тем не менее, этот цикл отражает определенные стилевые предпочтения композитора и достоин изучения как образец его раннего органного стиля.

Прелюдия и fuga — произведение, выдержанное в стилистике необарокко. В нем претворены традиции парного полифонического цикла, широко представленного в музыке начиная с XVII в. до наших дней. В основу цикла Д. Киценко положен принцип контраста.

² Позже, когда Светлана и Анатолий Стрезевы обосновались в США, партию органа стала исполнять на фортепиано их дочь Милана. Кроме того, по просьбе Светланы Стрезевой была сделана транскрипция III, IV и V частей цикла для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано, а также созданы другие ансамблевые варианты: для голоса с фортепиано, для голоса со скрипкой и фортепиано.

³ Существует также версия для смешанного хора, солистов, органа и камерного оркестра (2004).

⁴ Об истории произведения композитор писал в своем Живом Журнале, который он ведет в Интернете: «Анна Стрезева только начинала свой творческий путь как органистка. <...> Вспоминаю, как в 1979 г. воодушевленный тем, что в Кишиневе появился орган, написал *Прелудию и фугу памяти Д.Д. Шостаковича* и побежал в Органный зал, показать Ане. Но пьеса у нее не вызвала особого энтузиазма. Нет, она не швыряла ноты, не говорила плохих слов, но я понял, что играть эту пьесу она не будет. Но я не отчаивался, все-таки молодость верит в свои силы. Мне надо было сочинить что-то такое, чтобы заинтересовать свою коллегу. Сейчас мне кажется, что именно Аня сподвигла меня написание Концерта для органа» [2]. (Цитата приведена Г. Кочаровой в статье об Органном концерте Киценко [1, с. 2]).

Прелюдия и fuga глубоко различны по образной характеристике, тематике, жанровым признакам.

Драматургия прелюдии, написанной в простой трехчастной репризной форме, основана на контрасте крайних (*Largo*) и средней (*Allegro moderato*) частей. Помимо темпа, контраст проявляется также в динамической, ритмической, фактурной сторонах произведения. Так, крайние разделы начинаются мощным аккордовым звучанием на нюансе *fff*, уровень которого постепенно уменьшается до *p*. Средний раздел, напротив, развивается от затаенного *pp* до *ff*. В крайних разделах использована хоральная аккордовая фактура с ритмическими признаками сарабанды и хроматической нисходящей басовой мелодической фигурой типа *passus duriusculus*⁵, характерной для пассакалий и чакон (пример 1-а). В среднем разделе этот тип изложения уступает место быстрому токкатному мелодическому движению шестнадцатыми, вначале в октаву (пример 1-б), а затем, на фоне педали, в малую терцию (тт. 16–22). Разделы прелюдии контрастируют между собой в образном отношении: в крайних частях представлен образ торжественно-драматический, в средней — мятущийся, порывистый.

Пример 1. Прелюдия.

а) Первый раздел

б) Второй раздел

Оригинален тональный план прелюдии. Первый раздел начинается в *C-dur* и заканчивается в *e-moll*. В репризе возвращается трезвучие *C-dur*, тональная устойчивость которого на этот раз нарушена басом на звуке *b*. После сопоставления ряда трезвучий, представляющих расширенную хроматическую систему (*Des, fis, F, g*), устанавливается новая тональность *h-moll*, в которой заканчивается прелюдия. Таким образом, форма, крайние точки которой отстоят на малую секунду, тонально разомкнута. С другой стороны, новая тональность в качестве субдоминанты готовит вступление темы фуги в *fis-moll*. В целом тональный план прелюдии отражает классический «школьный» путь перехода из *C-dur* в тональность третьей степени родства, отстоящей на тритон: *C – e – h – [fis]*. Что касается тонального соотношения прелюдии и фуги, то оно не типично для подобных циклов, в которых исторически закрепилось тональное единство частей.

Тема четырехголосной фуги, имеющей трёхчастную структуру, песенна, лирична (о характере музыки свидетельствует авторская ремарка: *Tranquillo e espressivo* — спокойно и выразительно). Она излагается вначале на пианиссимо, к которому подводит постепенное *diminuendo* в конце прелюдии. Тема написана по канонам свободного письма, в ней

⁵ *Passus duriusculus* — одна из риторических фигур, распространенных в музыке Барокко. Широко использовалась в формах, основанных на *basso ostinato*.

встречаются мелодические скачки, в том числе на широкие интервалы (м. 6, б. 7), а ритмический рисунок отличается остротой, включая в себя разнообразные длительности, синкопы, пунктирный ритм (пример 2).

Пример 2. Тема фуги



В экспозиции фуги голоса вступают в нисходящем порядке, начиная с сопрано. Автор использует неудержанные противосложения к теме, что обеспечивает постоянное обновление полифонической ткани. Почти после каждого проведения темы вводятся интермедии, построенные как на элементах темы, так и на новом материале. В средней части фуги тема излагается в тональностях *C-dur*, *a-moll*, *B-dur*, *h-moll*. Последнее проведение совпадает с динамическим нарастанием, подводящим к кульминации фуги (*fff*, *tutti*). После этого перелома наступает реприза, где тема проходит в главной тональности, в своей первоначальной тихой, мягкой звучности, создавая таким образом композиционное обрамление фуги. Тема в сокращенном виде излагается стреттно в двух голосах, после чего следует «отголосок» — начальный такт тонального ответа в басу, «вплывающий» в заключительный аккорд.

Нельзя не отметить, что в музыке цикла *Прелюдия и фуга* нашел отражение его мемориальный характер. Прежде всего, это выражается в интонационно-тематических связях с циклом *24 прелюдии и фуги* Д. Шостаковича: в первой части цитируется начало прелюдии *C-dur*, а мелодическое строение темы фуги (опора на тоническую квинту в дебюте, обыгрывание VII натуральной ступени в рамках мелодического скачка IV–VII и др.) перекликается с темами фуг *e-moll*, *cis-moll*, *f-moll*, прелюдии *fis-moll*.

Другим фактором, отражающим более глубинную связь цикла с музыкой композитора, является ладовая основа, в которой заметна тенденция к использованию специфических ладов Шостаковича. В этой связи укажем на пониженную VIII ступень и возникающий в связи с этим верхний тетракорд в объеме тритона в заключительном разделе темы фуги (см. пример 2, т.3)⁶. Укажем также на второй восходящий скачок в начале темы: большая септима $f^1 - e^2$ в тональности *fis-moll* фактически воспринимается как уменьшенная октава $eis^1 - e^2$, что лишний раз подчеркивает ладомелодические связи произведения с музыкой Д. Шостаковича, для которой характерно использование отдельных ступеней лада в двух высотных разновидностях [5, с. 78]. Обращают на себя внимание и малосекундовые сопоставления минорных трезвучий, также типичные для ладогармонической системы музыки Шостаковича [6, с. 43].

Что касается органного письма, то следует отметить, что автор достаточно профессионально подошел к указанию высотности регистров. В местах, где использован нюанс *fff*, присутствует авторская ремарка *tutti* (готовая комбинация, включающая все регистры органа), в партии педали отмечены перемены восьмифутовых регистров на традиционную комбинацию 16+8 футов, смена динамики сопровождается соответствующими указаниями на смену регистров. Распределение мануалов в репризе позволяет подчеркнуть самостоятельность различных голосов с помощью темброво-контрастной регистровки. Наряду с этим, налицо и ряд моментов, которые дают исполнителю возможность проявить самостоятельность в выборе художественных решений.

⁶ Ю. Холопов называет данный тетракорд «центральным элементом индивидуального модуля ладов Шостаковича», указывая на совпадение с ним монограммы DSCH [4, с. 75].

Это касается прежде всего двойной педали, которая довольно часто используется в цикле. Если, к примеру, движение параллельными квинтами в партии педали звучит естественно и динамически уравновешенно, то использование длинных нот в октавном удвоении требует тщательного подбора тихих регистров, преимущественно флейт, иначе педаль будет подавлять звучание мануалов.

В фуге особенно важна расстановка штрихов — эти задачи целиком возложены на исполнителя, поскольку в тексте нет авторских указаний на этот счет. Песенный характер музыки предполагает фразы широкого дыхания с использованием *legato*, хотя артикуляция местами может быть более дробной. Например, в первом такте темы восходящие скачки можно связать лигой по два звука или сыграть *staccato*, тогда при соединении с легатным противосложением образуется полифония штрихов, рельефно подчеркивающая индивидуальность каждого голоса.

Если цикл *Прелюдия и фуга* Дмитрия Киценко выдержан в необарочном стиле, то *Сюита для органа*, появившаяся спустя год (1980)⁷, представляет собой романтическую разновидность жанра — так называемую «новую сюиту», в которой, впрочем, ощутимо и влияние барочной модели. Признаками новой сюиты являются миниатюрные масштабы частей, разнообразие тональностей, в которых написаны части цикла, использование фольклорных элементов (специфических интонационно-ритмических формул, мелизматике), обобщенная программность: все части цикла имеют названия, которые отличаются своей разноплановостью. В одних случаях они определяют жанр и образное содержание пьесы (*Arietta, Toccata, Pastorale, Dolorosa*), в других — композиционную технику или особенности развития материала (*Ostinato, Improvisata*). Что касается связей со старинной сюитой, то они проявляются как в использовании характерных жанров (арьетта, токката, пастораль), так и в особенностях музыкальной фактуры, которая в органном звучании вызывает ассоциации с доклассическими образцами.

Первая часть *Ostinato (Allegro)* написана в простой двухчастной репризной форме. Название части *Ostinato* связано с настойчивым повторением кружащейся мелодической фигуры тридцатьвторыми, не прекращающей свое движение вплоть до заключительного аккорда. На фоне этого кружения появляется тема, которая сначала излагается в партии левой руки (пример 3), а затем переходит в партию педали. Тема построена на нисходящих интонациях, типичных для жанра *lamento*.

Пример 3. *Ostinato*



Первый раздел изложен в доминантовом ладу от гармонического *e-moll* с обыгрыванием увеличенной секунды *c – dis*. В первом предложении второго раздела, написанном в одноименном ми-мажоро-миноре, тема излагается вначале параллельными квинтами, а затем трехзвучными аккордами. Второе предложение — реприза, тема второго предложения первого раздела проводится в утолщении: основная мелодия изложена в октаву в партии педали в партии левой руки, где к ней добавлены две дополнительные линии, воспринимающиеся как ее обертоны. Заканчивается пьеса светлым ми-мажорным трезвучием.

⁷ Впервые Сюита была исполнена Ольгой Бабаджановой в рамках XIV Пленума Союза композиторов Молдовы (Органый зал г. Кишинева, 15 декабря 1981 г.). Позже сочинение исполнялось в кишиневском Органном зале Анной Стрезевой. В Интернете существует аудиозапись, сделанная ею 4 декабря 2014 г. [7].

Вторая часть *Dolorosa* (*Lento*) — воплощение мягкой, сосредоточенной, несколько отрешенной лирики. Композицию пьесы можно представить как двухчастную форму, промежуточную между сложной и простой, где первая часть — тема с двумя вариациями, а вторая — неделимый период. Первый раздел построен на повторении короткой двухголосной попевки, мелодический контур и настойчивая повторность которой вызывают ассоциации с жанром колыбельной. Попевка звучит на фоне аккордового аккомпанемента, излагаясь попеременно то в среднем, то в высоком регистрах (пример 4).

Пример 4. *Dolorosa*, первый раздел

Это размеренное, неуклонное чередование с короткими «передышками» в виде протянутых аккордов продолжается до наступления второго раздела, в основе которого лежит мелодия в духе народной лирической песни (пример 5). Ее приметы (лидийско-миксолидийский лад от звука *H*, характерные мелодические обороты, мелизматика) говорят о влиянии национальной фольклорной мелодики.

Пример 5. *Dolorosa*, второй раздел

Третья часть *Pastorale* (*Allegro moderato*) — тема с вариациями. 10-тактовая тема построена на характерной для народных инструментальных наигрышей интонационно-ритмической формуле (пример 6), которая излагается на фоне выдержанных аккордов тоники и субдоминанты и мерного движения баса. В мелодии сочетаются признаки разных ладов: натурального минора, дважды гармонического минора (с увеличенной секундой *b – cis* и увеличенной квартой *d – gis*) и дорийского лада от *d*.

Пример 6. *Pastorale*

В первой вариации незначительно видоизменяется мелодическая линия второго раздела. Во второй изменения более существенны: мелодическая линия образует обратную волну, учащается смена гармоний на фоне тонического органного пункта, тоническое трезвучие заменяется септаккордом, минорная субдоминанта — мажорной.

Четвертая часть *Arietta* (*Adagio*) целиком выдержана в единой гомофонно-гармонической фактуре. Ее ладовая основа — дорийский лад от *b*. *Arietta* обнаруживает яркие точки соприкосновения с предыдущей *Pastorale*: использование дорийского лада, а также последовательность тонического септаккорда и мажорной субдоминанты, выдерживаемая на протяжении всей пьесы (пример 7). Помимо этого, можно заметить и некоторое тематическое родство со вторым разделом пьесы *Dolorosa* (повторяющаяся аккордовая формула, мелизмы в мелодической линии).

Пример 7. *Arietta*, первый раздел

Как и в *Pastorale*, в пьесе *Arietta* используются вариации, но здесь они сочетаются с простой трехчастной формой, где тема представляет собой первую часть, первая вариация — середину, а вторая — сокращенную репризу. Оригинально решена первая вариация, в которой гармония не меняется, но мелодическая линия излагается на квинту выше, по принципу тонального ответа фуги (пример 8).

Пример 8. *Arietta*, второй раздел

Гомофонно-гармонический склад изложения, преобладание секундового движения, нисходящие «ламентозные» интонации, усиленные форшлагами, свидетельствуют о присутствии в пьесе песенного начала. Вместе с тем, активный квартовый затактовый ход, мерное чередование аккордов в аккомпанементе придают музыке черты марша.

Пятая часть, *Toccata (Allegro molto)*, вводит слушателя в мир стремительного танца. Безостановочное вальсовое кружение восьмыми происходит на фоне размеренно вышагивающего баса, напоминающего темы пассакалий (пример 9).

Пример 9. *Toccata*

Пьеса построена в простой двухчастной репризной форме. Первая часть и второй раздел второй части, выполняющий роль репризы, начинаются в доминантовом ладу от дважды гармонического *d-moll* (с характерными увеличенными секундами *b – cis* и *f – gis*) и завершаются в тональности *a-moll* с рядом пониженных ступеней. Тональность *a-moll* превалирует в начальном разделе второй части, выполняющем роль середины, и окончательно закрепляется в четырехтактовой коде.

Шестая часть — *Improvisata (Andante con moto)* — самая масштабная часть цикла. Она вызывает ассоциации с монументальными органными фантазиями барокко, с характерным для них столкновением патетики и лирики, тени и света. Именно она в наибольшей степени отражает неоклассицистскую линию сюиты Д. Киценко.

Соответствуя своему заголовку, финальная часть не вписывается в рамки какой-либо типовой формы. По темповому решению она распадается на две неравных части —

умеренно-быструю и стремительную, представляя собой таким образом контрастно-составную композицию, первая часть которой строится на достаточно свободном чередовании варьируемых разделов. Импровизационное начало проявляется и в прихотливой изменчивости тонального плана: начало каждого раздела отмечено новой тональностью (*c-moll*, *h-moll* с опорой на доминанту, *F-dur*, *C-dur*, *b-moll*, *B-dur*).

В основу композиции финала положен контраст между тремя фактурно-образными сферами. Одна из них — громогласно-патетическая, основанная на импровизационных последованиях многозвучных аккордов и стремительных мелодических пассажей (пример 10-а). Другая — нежно-лирическая, с тихим звучанием «хора» и «солиста» (пример 10-б). Третья — моторная, пассажно-виртуозная, сосредоточенная в заключительном разделе *Allegro vivace* (пример 10-в).

Пример 10. *Improvvisata*

The image shows three staves of musical notation for an organ piece.
 Part a) is titled '(Andante con moto)' with a tempo marking of quarter note = 76. It features a complex, fast-moving melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.
 Part б) is also titled '(Andante con moto)' with a tempo marking of quarter note = 76. It is characterized by a slower, more lyrical melody in the right hand and a sustained, harmonic accompaniment in the left hand.
 Part в) is titled '+T. Sw ↓ Allegro vivace' with a tempo marking of quarter note = 156. It is a fast, virtuosic section with rapid sixteenth-note passages in both hands.

Охватывая взглядом Сюиту в целом, следует отметить прежде всего положенный в ее основу принцип контраста, который выражен в образном содержании композиций, их жанровом решении, форме, в тональной, темповой, метроритмической, фактурной сторонах музыкального языка. Наряду с этим можно заметить и ряд приемов, обеспечивающих связь между частями цикла. Прежде всего, примечателен тот факт, что в конце пьес, кроме последней, нет финальных черт: автором проставлены лишь двойные черты, которыми обычно отделяются друг от друга разделы формы. Тем самым все миниатюры как бы образуют единую композицию. Помимо этого, в нотах зафиксирована особая связь между парами соседних частей: 1–2, 3–4, 5–6: композитор избегает обозначения *attacca*, но в конце партитурной системы каждой первой из попарно объединенных пьес готовит размер (а перед пьесой *Arietta* также и ключевые знаки) следующей. Таким образом, пары частей образуют в Сюите три «малых цикла», что позволяет избежать дробности целого, связанной с малыми масштабами миниатюр.

Можно отметить и другие приемы объединения частей: обобщенную программность, фольклорные элементы в мелодике, применение отдельных ладов и аккордовых сочетаний (например, дорийского лада и остинатного чередования тоники и субдоминанты в соседних пьесах *Pastorale* и *Arietta*, доминантового лада в *Ostinato*, *Toccata* и *Improvisata*), гомофонно-гармонический склад с выдержанными аккордами в аккомпанементе, важную роль органного пункта, а также мелодических басовых линий в духе хоральных прелюдий или пассакалий. Все это сообщает сюитному циклу те «черты, с помощью которых восполняется известная обособленность составляющих его частей и сохраняется его статус как композиционного единства» [8, с. 95].

На общем фоне любопытна роль финальной пьесы *Improvisata*. С одной стороны, благодаря своему энергетическому напору, ее заключительный раздел воспринимается как кода всего цикла. К нему тянутся нити от пассажной моторики первой (*Ostinato*) и пятой (*Toccata*) частей, что обеспечивает ему резюмирующие черты. С другой стороны, отсутствие тематической репризы и тональная разомкнутость придают финальной части цикла некоторую незавершенность, которую можно было бы определить как «продолжение следует...». В этом проявляется специфика сюиты как открытой формы, предполагающей относительно свободное «нанизывание» номеров на циклический композиционный стержень.

В арсенале исполнителя-органиста есть ряд художественных средств, с помощью которых он может успешно подчеркнуть контрастную структуру цикла. При этом необходимо неукоснительно выполнять авторские пометки и указания, сделанные в нотах. Прежде всего обратимся к темповой стороне как важному инструменту исполнительской трактовки. Цикл построен на чередовании быстрых и медленных темпов, которые определены автором как в словесном, так и в метрономическом выражении, что помогает исполнителю найти точный темп для каждой части.

Так как пьесы представляют собой короткие, лаконичные и образно цельные миниатюры, то они не предполагают особой агогической свободы. Но встречается и ряд исключений. Так, в заключительных каденциях пьес №№ 1, 2, 5 и 6 последние аккорды продлеваются обозначенными в тексте ферматами. В пьесе *Toccata* проставлена авторская ремарка *rubato*, подчеркивающая вступление третьего контрапунктирующего голоса. Наиболее богата агогическими нюансами финальная часть, *Improvisata*, в которой есть фермата (своего рода генеральная пауза) между медленным и быстрым разделами, а также два авторских указания на постепенное изменение темпа: *pochissimo accelerando* за три такта до заключительного *Allegro vivace* и *ritenuto* в самом конце пьесы. Наконец, некоторую свободу исполнитель может себе позволить в стремительных гаммообразных пассажах (тт. 57, 61) и фрагментах декламационного характера.

Главным исполнительским средством органиста является регистровка, т. е. выбор регистров и распределение мануалов в соответствии с замыслом каждой пьесы. В ряде случаев при создании регистровой партитуры есть возможность оттолкнуться от авторских ремарок. Так, например, в заключительном разделе пьесы *Dolorosa* для сольной темы в народном духе указан регистр *Zymbel 1¹/₄'*, представляющий собой двухрядную микстуру и напоминающий по звучанию колокольчики. Для начала пьесы *Toccata* автор предлагает редко употребляемый в сольном звучании *Dulzian* — мягкий 16-футовый язычковый регистр. Правда, если использовать только его, вся фактура будет звучать на октаву ниже. Чтобы сохранить высотность, можно соединить *Dulzian* с близким по тембру 8-футовым регистром — другим мягким язычковым или таким, например, как *Viola*.

В большинстве случаев исполнитель имеет возможность самостоятельно выбрать регистровку с учетом таких факторов как характер музыки, жанровая основа, функциональное соотношение фактурных пластов. Так, в пьесе *Dolorosa*, написанной в духе колыбельной, целесообразно использовать звучание нежных, мягких, тихих регистров: группы струнных или флейт. В таком же ключе выдержана и *Arietta*, в которой целесообразно лишь ярче выделить соло в правой руке набором регистров, состоящих из основного голоса и аликутов (обертонов). В пьесе *Improvisata* тембровый контраст проявляется прежде всего в последовательности ярко разнохарактерных разделов. Кроме того, практически во всех пьесах регистрово разделяются мелодические голоса и аккордовый аккомпанемент. Например, чтобы подчеркнуть контрастность двухголосного контрапункта в *Ostinato*, для верхнего, кружащегося голоса можно выбрать принципиальный ряд, а для нижнего — язычковое соло, например, *crumhorn* или *oboe*⁸.

Важным исполнительским аспектом является громкостно-динамический план произведения. Стремясь к максимально точной передаче своего замысла, автор подробно выписывает в нотах динамические обозначения. Так, пьеса *Ostinato* полностью выдержана на нюансе *mf*, что подчеркивает ее образно-фактурную цельность. В пьесе *Dolorosa* первая часть исполняется на нюансе *p*, вторая — на *mf*. Наряду с этим, композитор тщательно отмечает в нотах использование швеллера — деревянной коробки, приводимой в действие ножной педалью, с помощью которой на конкретном мануале можно добиться эффекта *crescendo* и *diminuendo*. Участие швеллера делает динамическую партитуру отдельных миниатюр достаточно гибкой — при том, что в целом динамический план сюиты не предполагает особого контраста звучностей. Исключение составляет заключительный номер, *Improvisata*, в котором фрагменты торжественного, мощного характера резко контрастируют с тихими «сольно-хоровыми» разделами. В этом номере, по указанию автора, используется *tutti* — готовая комбинация, включающаяся специальной кнопкой или ножным пистоном и обеспечивающая полное, предельное звучание органа.

Наконец, нельзя обойти вниманием еще одну важную сторону органного исполнения. Если на фортепиано характер звучания достигается с помощью туше и педали, то на органе, как известно, качество звука не зависит от степени нажатия пальцем на клавишу, а педаль выполняет мелодическую функцию. Поэтому, помимо регистров, для органиста особо важны штрихи, которые, с одной стороны, обеспечивают логичность и художественную целесообразность фразировки, а с другой — расцвечивают музыку, делая ее разнообразной и артикуляционно выразительной.

В Сюите Д. Киценко можно встретить разные штрихи, в том числе и *staccato* (в пьесе *Improvisata*), но все же одним из наиболее важных является *legato*, которое выполняет как артикуляционно-фразировочную, так и художественно-выразительную роль. Так, в пьесах *Ostinato* и *Arietta* слиговые звуки, образующие секундовые задержания, подчеркивают стилистику *lamento*. Сплошное *legato* в пьесах *Pastorale* и *Toccata* поможет создать образ стремительного вихревого движения. В аккомпанементе пьесы *Arietta* обращает на себя авторское указание *legato molto*. Учитывая, что на органе *legato* достигается только пальцами, в этом месте нужно хорошо продумать аппликатуру для достижения максимальной связанности «ползучих» трехзвучных аккордов.

⁸ По свидетельству Д. Киценко, регистровка выполнена Ольгой Бабаджановой в его присутствии и полностью соответствует его идеям. При этом автор допускает и другую регистровку, на усмотрение исполнителей. Следует отметить, что авторские указания соответствуют именно кишиневскому органу: при исполнении на других инструментах органисту надо будет вносить соответствующие корректировки.

Подводя итоги проведенного исследования, отметим следующее.

1. Раннее органное творчество Дмитрия Киценко представляет значительный интерес с музыкально-исторической точки зрения, отражая особенности, с одной стороны, начального этапа становления композиторского стиля автора, а с другой — определенного периода развития академической музыки Республики Молдова. Проанализированные сочинения дают возможность говорить о сочетании в них традиций и новаторства. Проявляя интерес к музыкальным жанрам, сложившимся в европейской музыкальной культуре ушедших эпох, композитор стремится трактовать их по-своему, наполняя традиционные формы новым содержанием и используя для этого особенности современного музыкального языка.

2. В ранних органных сочинениях Д. Киценко сочетаются различные стилевые и жанровые модели. В *Прелюдии и фуге* композитор воплощает черты барочного полифонического цикла, преломляя их сквозь призму композиторского видения Д. Шостаковича и собственных исканий в области музыкальных средств выразительности. В *Сюите для органа* переплетаются черты романтической («новой») и барочной сюиты, для нее характерны миниатюризм и свобода композиционно-драматургического и жанрово-образного решения цикла. Отдельный аспект данного произведения составляет обращение к национальному фольклору, в котором заметно стремление к творческому преломлению элементов фольклорной лексики.

3. Исполнительский анализ пьес Д. Киценко позволяет сделать вывод о том, что, несмотря на то, что это были его первые сочинения для органа, автор представлял себе технологию исполнительства на инструменте, направляя фантазию органиста с помощью соответствующих указаний. Вместе с тем, партитуры произведений предоставляют исполнителю достаточную степень творческой свободы в выборе художественных решений. Речь идет прежде всего о регистровке и штрихах — главных выразительных средствах в арсенале органиста.

4. Наряду с другими произведениями Д. Киценко, в котором орган участвует как сольный инструмент или в сочетании с другими инструментами, голосом и хором, ранние органные сочинения достойны включения в концертные программы с тем, чтобы быть представленными вниманию публики Кишинева и других городов.

Библиографические ссылки

1. КОЧАРОВА, Г. *Жанровые метаморфозы во времени, или Судьба одного сочинения* [online]. [accesat 19.01.2017]. Disponibil: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2015/02/Файл-доклада2.pdf2.pdf>.
2. КИЦЕНКО, Д. Многая Лета! В: *Livejournal* [online]. DEM. 2011 [accesat 19.01.2017]. Disponibil: <http://dem-2011.livejournal.com/197765.html>.
3. СИГАНОВА, О. *Мемориальная тема в творчестве композиторов Республики Молдова: общая панорама* [online]. [accesat 19.01.2017]. Disponibil: <http://2011.gnesinstudy.ru/uploads/siganova.pdf>.
4. ХОЛОПОВ, Ю. Лады Шостаковича. Структура и систематика. В: *Шостаковичу посвящается: сб. ст. к 90-летию композитора (1906–1996)*. Москва: Композитор, 1997, с. 62–77.
5. ДОЛЖАНСКИЙ, А. О ладовой основе сочинений Шостаковича. В: ДОЛЖАНСКИЙ, А. *Избранные статьи*. Ленинград: Музыка, 1973, с. 37–51.
6. ДОЛЖАНСКИЙ, А. Из наблюдений над стилем Шостаковича (разрозненные реплики). В: ДОЛЖАНСКИЙ, А. *Избранные статьи*. Ленинград: Музыка, 1973, с. 76–86.

7. Dmitry Kitsenko. Suite — Anna Strezeva: Suite for organ [online]. Soloist Anna Strezeva. Chisinau, 29 dec. 2014 [accesat 19.01.2017]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=hmRv6CQP5zM>.
8. БЕРЕЗОВИКОВА, Т. Вопросы единства цикла в инструментальных сюитах композиторов Молдовы. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: GOBLIN, 1997, pp. 95–103.

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА, КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ В СОЧИНЕНИИ С. ПЫСЛАРЬ *LES CANTILÈNES* ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

PARTICULARITĂȚILE LIMBAJULUI MUZICAL, COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI ÎN
CREAȚIA *LES CANTILÈNES* PENTRU PIAN DE S. PÎSLARI

PECULIARITIES OF THE MUSICAL LANGUAGE, COMPOSITION AND DRAMATURGY
IN S. PISLARI'S COMPOSITION *LES CANTILÈNES* FOR PIANO

ДМИТРИЙ КАБАКОВ,

мастерант

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

доктор искусствоведения, профессор,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 784.087.612.2:82-1

В статье анализируется фортепианное сочинение Снежаны Пысларь «Les Cantilènes», рассмотренное с точки зрения его содержания и формы. Делается вывод о том, что музыкальный язык и композиционно-драматургическая специфика данного произведения обусловлены его художественным замыслом и индивидуальностью композиторского стиля, связанного с претворением стилевой парадигмы позднего романтизма.

Ключевые слова: произведение для фортепиано, вариации, форма, жанр, стиль, романтизм

În articol se analizează creația pentru pian «Les Cantilènes» de Snejana Pîslari caracterizată din punctul de vedere al conținutului artistic și formei de realizare a lui. Se ajunge la concluzie că specificul limbajului muzical și compozițional-dramaturgic al lucrării date se determinează de originalitatea ideii artistice și individualitatea stilului componistic care este legată de realizarea paradigmei stilistice a romantismului târziu.

Cuvinte-cheie: lucrare pentru pian, variațiuni, formă, gen, stil, romantism

The author of the given article analyzes the piano work by Snejana Pislari «Les Cantilènes», considered from the aspect of content and form. The conclusion is made that the musical language and the specifics of the composition and dramaturgy of this work are determined by the originality of its artistic idea and the composer's individual style related to the implementation of the late romanticism stylistic paradigm.

Keywords: compositions for piano, variations, form, genre, style, romanticism

Произведение для фортепиано *Les Cantilènes* написано Снежаной Пысларь в 1993 г. в период обучения в консерватории. Спустя почти 20 лет, в 2012 г. композитор вновь обратилась к данному сочинению и, готовя его к премьерному показу в рамках международного фестиваля *Дни новой музыки*, выполнила вторую редакцию опуса. Концерт прошел на сцене Малого зала Национальной филармонии Республики Молдова, *Les Cantilènes* прозвучали в исполнении И. Пануриной. Концертная версия *Кантилен* отличается

от первоначального варианта, прежде всего, масштабами: временные параметры «сборного» фестивального концерта требовали существенного сокращения нотного материала, поэтому автор избрала и скомпоновала лишь часть написанного ранее текста. Это привело к изменению общей композиции и выразилось в создании вполне самостоятельного варианта произведения.

Сравнение двух версий одного сочинения — отдельная самостоятельная (и чрезвычайно увлекательная) проблема, которая в настоящей статье вынесена за скобки и еще ждет своего решения. Здесь анализируется только вторая редакция *Кантилен*, прошедшая фазу «актуального бытия» (термин Н. Корыхаловой) в форме публичного концертного исполнения. По мнению С. Пысларь, данная редакция дает вполне отчетливое представление о ее юношеских поисках и приоритетах. В работе над статьей важное место принадлежало беседам авторов с композитором, чье мнение являлось одним из ценнейших источников информации и корректировало ход аналитических рассуждений.

По признанию С. Пысларь, название произведения вызвано ее увлечением поэзией французского символизма, в частности, стихами П. Верлена, Ш. Кро, А. Рембо, Ш. Бодлера, С. Малларме, П. Клоделя. В одном из писем Д. Кабакову Снежана Ильинична сообщает: «Цикл *Les Cantilènes* назван по одноименному произведению Жана Мореса. Музыка напоминает поэтический символизм своей утонченностью, ностальгичностью и некоторой вычурностью».

Кантилены решены как вариационная конструкция с чертами концентричности: это три вариации, обрамленные (в начале и в конце) проведениями темы (схема 1).

Схема 1. Структура *Кантилен* для фортепиано С. Пысларь.

Раздел	Тема	Cantilena I (вариация I)	Cantilena II (вариация II)	Cantilena III (вариация III)	(Cantilena I)	(Тема)
Темп / Характер исполнения	<i>Andante</i>	<i>Lento sognando</i>	<i>Con moto</i>	<i>Capriccioso</i>	<i>Lento sognando</i>	<i>Andante</i>
Метр	3/4	Переменный	12/16	4/4	Переменный	$\frac{3}{4}$
Тональность	<i>a-moll</i>	Атональность, ЦЭ — <i>es</i>	<i>fis-moll</i>	<i>cis-moll</i>	Атональность, ЦЭ — <i>es</i>	<i>a-moll</i>
Количество тактов	20	25 (условно)	43	92	6	20
Динамика	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	-	<i>Mf</i>
Форма	Простая 2-частная репризная	Простая 3-частная с кодой	Простая 3-частная	Простая 2-частная	Сокращенный период	

Исходный тематический импульс выдержан в простой двухчастной репризной форме, где оба периода подразделяются на равные 5-тактные предложения. Ощущение томления, нежной грусти, изысканной истоми и легкого парения создается рафинированной мелодией, гармонизованной пряными диссонансирующими созвучиями и оформленной в вязкую, полифонизированную фактуру. Мелодическая линия отличается прерывистостью и дробностью. Она складывается из череды одноктоновых мотивов, в которых отчетливо прослушиваются интонации секундовых вздохов, всхлипываний. Семантика стонов

усиливается гармонической идеей задержаний на сильных долях тактов (пример 1).

Пример 1. *Тема.*

Andante

В целом мелодическое строение темы выявляет преобладание нисходящего секвентного развития. Лишь во втором предложении начального периода возникает восходящее движение мелодии, приводящее к небольшой кульминации (самый высокий звук es^2). В стилевом отношении тема *Кантилен* рождает ассоциации с музыкой А. Скрябина, в частности, с некоторыми его прелюдиями из оп. 11.

Большую роль в создании художественного образа играет гармония, которая в соотношении с мелодией выявляет большое число неаккордовых образований с помощью задержаний, вспомогательных звуков и предъёмов. Последование аккордов подчинено логике эллиптических оборотов, неразрешенных диссонансов. Ладотональное движение в теме ограничено структурой параллельно-переменного *C-dur – a-moll*, выявляющего к концу формы перевес в сторону минора. Если в начальном предложении темы наблюдается преобладание альтерированных уменьшенных септаккордов доминантовой функции в основной тональности, то второе предложение, начинающееся сходно, быстро модулирует в *B-dur*. Здесь господствует плагальная сфера, аккорды структурно и функционально усложнены. Начало второго периода в тональном отношении многозначно, неустойчиво, здесь фонизм аккордов преобладает над их функциональностью, что обусловлено использованием увеличенных трезвучий и созвучий нетерцовой структуры. В завершении темы фактура насыщается противоположным хроматическим движением голосов (в среднем пласте фактуры протяженными фразами, изложенными параллельными терциями, в верхнем — одноголосными краткими мотивами), приводящим к возникновению случайных созвучий линейной природы. Основу мелодического процесса здесь составляет трехзвучный мотив $b^1 – a^1 – g^1$.

Гомофонно-гармоническая фактура, выдержанная от начала до конца темы, обогащена элементами полифонии: все голоса индивидуализированы, создавая впечатление контрастной полифонии, возникают также имитации отдельных мотивов. При медленном темпе (*Andante*) слушатель успевает оценить всю причудливость ритмических рисунков, в которых большое место отводится триольному движению, данному как в «чистом» виде, так и в сочетании с четным делением основной доли метра.

Первая вариация — *Cantilena I* — написана в простой трехчастной форме с кодой: $a – a_1 – a^1$, где первая часть (тт. 1–7) представляет собой период-предложение, вторая (тт. 8–14) является связкой, а реприза (тт. 14–20) варьирует первоначальный материал. Кода (тт. 21–25), по фактуре близка середине. На втором плане обнаруживаются признаки сложного периода, в котором начальное предложение образовано первыми двумя частями (тт. 1–14), а во второе предложение (тт. 14–25) складываются реприза с кодой. По характеру эта вариация производит впечатление заторможенности сознания, наподобие мечтательных, неясных, сонных видений (пример 2). Данное качество подчеркивается и авторским обозначением темпа — *Lento sognando* (медленно, мечтательно, как бы во сне).

Пример 2. *Кантилена I*.

«Деформация» художественного времени создается особой ритмической организацией музыкальной ткани: автор не выставляет при ключе никакого размера, а тактовые черты делает пунктирными, словно указывая на их необязательность. Тем не менее, анализ текста указывает на очевидное использование переменного метра, при этом смены размера осуществляются без какой-либо определенной закономерности: 4/4, 3/4, 5/4, 4/4, 6/4 и т. д. Чаще всего композитор использует размер 4/4 (в 12 тактах из 25), что создает некоторые аллюзии на шестивие. Чуть меньше (в 7 тактах) применен нечетный метр 6/4, который, как, например, в прелюдии А. Скрябина *e-moll* (op. 11 №4) ассоциируется с образом таинственного, причудливого, как бы в туманной дымке вальса. В четырех тактах материал оформлен как 5/4, и, наконец, единожды использованы метры 3/4 и 7/4.

Основной долей ритмических рисунков является четвертная длительность, а последовательность звуков четвертями и половинными выявляет однообразие кратких ямбических мотивов, что сближает организацию времени данной *Кантилены* с темой. Сходство с первоначальным музыкальным образом цикла проявляется и в звуковысотной организации материала, в частности, в присутствии «ленточных» терцовых звучностей, плавно перетекающих одно в другое. При наличии ясно ощутимого центрального элемента (термин Ю. Холопова), звука *es*, в вариации отсутствует выраженная гармоническая тональность. Главным здесь становится фактурный контраст двух интонационных элементов: неспешно движущегося параллельными терциями нисходящего трехзвучного мотива (интонационно производного от первоначальной темы) и стабильно повторяемого тона *es* с октавными отголосками, напоминающего звуки падающих капель. Изысканной звукописью, прозрачностью фактуры и обилием терцовых созвучий данная *Кантилена* вызывает аналогии с пьесой *Лунный свет* из *Бергамасской сюиты* К. Дебюсси.

Следующая вариация (*Cantilena II*) связана с предыдущей принципом *attacca*. По темпу и характеру она контрастирует с первой *Кантиленой*, но сохраняет идею внутреннего единства. Музыка передает ощущение непрекращающегося движения, которое можно сравнить со струящимся течением чистого прозрачного ручейка, на поверхности которого переливаются солнечные блики. По структуре *Кантилена II* представляет собой простую трехчастную композицию, где I часть (тт. 1–16) — большой квадратный период повторного строения, II часть (тт. 17–28) выполняет развивающую функцию, III (тт. 29–43) является варьированной репризой. В этой миниатюре интересна метроритмическая организация, связанная с многозначностью доли метра и величиной тактов, а также с членением музыкальной ткани на мотивы (пример 3).

Пример 3. Кантилена II.

Con moto

Композитор заявляет в качестве доли времени шестнадцатую длительность и обозначает размер как 12/16. Действительно, на протяжении всей пьесы четко ощущается и постоянно выдерживается пульс шестнадцатыми. Но при этой пульсации музыкальная ткань оказывается гибкой благодаря тому, что смысловые единицы — мотивы — образуются в трех слоях фактуры и их границы не совпадают. Важнейшим в мелодическом отношении становится линия верхнего голоса: в нисходящем направлении здесь свободно секвенцируется четырехзвучная интонация, в строении которой на первый план выходит начальный терцовый ход. Вторым составным элементом является мотив среднего голоса, построенный на ритмической формуле дробления. Движение по нижним звукам этого мотива выявляет скрытую линию, которая образует третий мелодико-фактурный элемент музыки. Примечательно, что мотивы верхнего и среднего голосов равны между собой по длительности: делятся по четыре шестнадцатых, но начало второго приходится на третий звук первого мотива (такое ритмическое соотношение мотивов выдерживается на протяжении практически всей пьесы).

При слуховом восприятии музыки возникает другая картина: начало каждой волны (ее первый звук, приходящийся на затакт) осознается как акцентная доля и никак не ассоциируется с ауттактом. Границы мотивов нигде не совпадают с тактовыми чертами. Скорее всего, задача композитора заключалась именно в том, чтобы простой материал облечь в более сложную, причудливую графическую конструкцию, когда исполнительский анализ текста и его слушательское восприятие протекают по-разному. Для пианиста нотный текст кажется непростым — композитор подчеркивает множественность ритмических связей между мотивами разных голосов. А слушатель оценивает размер как 3/8, который решен в виде оstinato повторяющихся фигур равномерного рисунка. Более того: композитор оформляет ткань как развитое двухголосие, а на самом деле в каждый момент времени звучит только по одному тону, то есть реально слышна только ровная одноголосная линия (по поводу графического решения этой музыки невольно вспоминается выражение П.Б. Ривилиса, наставника С. Пысларь — *die Augenmusik* /музыка для глаз). В фактуре же данной миниатюры словно зашифровано линейное развертывание трех параллельно движущихся голосов. Их связи отражены в следующей схеме (схема 2).

Схема 2. Кантилена II. I часть, I предложение.

Схема наглядно демонстрирует несколько моментов интонационного развития в первом периоде формы. Первый из них связан с отчетливостью нисходящего движения в каждом из голосов фактуры, при этом диапазон этого движения значителен: в верхнем голосе он равен ундециме, в среднем и нижнем превышают октаву. Вторым показательным свойством анализируемой музыкальной ткани становится широкое расположение голосов по вертикали: они разделены октавным диапазоном. Это дает возможность прослушать каждый из них рельефно. Еще одним важным качеством данной фактуры становится преобладание секундовых интонаций, которые пронизывают линию каждого голоса и заметны в соотношении самих мелодических линий.

Последние две из указанных особенностей роднят данную кантилену с основной темой сочинения, а также с первой вариацией. Эти же признаки сближают музыку *Кантилены II* с ранними фортепианными миниатюрами А. Скрябина, в частности с *Прелюдией e-moll* op. 11 № 4. В основе сравниваемых опусов — господство секундовых интонаций, нисходящего движения и трехслойного решения фактуры. В этой связи приведем высказывание В. Дельсона о характере и музыкальном языке прелюдий op. 11 А. Скрябина, которое может быть отнесено и к *Кантилене II* С. Пысларь: «...Она [мелодика прелюдий op. 11 — Д. К., С. Ц.] представляет собой интонационно единую волну (нарастание и спад или наоборот); иногда в ней слышится просветленная печаль, созерцание и задумчивость... Характерны утонченность и гибкость мелодии, с частыми полутоновыми тяготениями; нередко ее изломанность со скачками на септиму и нону, ритмическая изысканность и в том числе широкое использование конфликтности метра и ритма. Обращает внимание большое количество хроматических вспомогательных, проходящих звуков и задержаний, создающих особую остроту» [1, с. 259].

Как уже было сказано, в фактуре *Кантилены II* одноголосное развертывание сочетается с трехуровневостью интонационных связей. Такое качество музыкальной ткани также свойственно фортепианным миниатюрам А. Скрябина. Как утверждает В. Рубцова, для русского романтика типичен склад фактуры, «в котором мелодия часто вливается в один из голосов аккордовой вертикали, растворяется в ней и наоборот: в последовательности гармоний возникают мелодические подголоски, педали, сплетающиеся с основным мелодическим голосом, образуя дополнительные мелодические восклицания» [2, с. 106].

Вторая часть формы *Кантилены II* вносит новизну в фактурный облик сочинения. При сохранении трехслойности музыкального склада интонационно-ритмические формулы голосов обновляются. Соединяющиеся в единую мелодическую конструкцию линии двух верхних голосов опираются на структуры минорных аккордов (восходящего квартсекстаккорда — в верхнем, нисходящего трезвучия — в среднем). Их сопряжение выявляет плагальную связь ($t - s$), а последовательность подчинена логике восходящей секвенции по малым секундам: *f-moll*, *fis-moll*, *g-moll*, *gis-moll* (по-видимому, наблюдаемая здесь плагальность тоже не является случайной; она обусловлена стилистической близостью к музыке А. Скрябина; как пишет В. Дельсон, «создавая образы созерцания и задумчивости, композитор чаще всего пользуется плагальными оборотами» [1, с. 175]). Движение же нижнего голоса строится как нисходящая гамма: поначалу хроматическая, затем с привлечением диатонических интервалов. Варьирование репризы затрагивает заключительный ее раздел, второе предложение периода строится как длительный органнй пункт, утверждающий тоническое созвучие *fis-moll* и многократно повторяющий основной интонационный элемент темы.

Cantilena III по образному строю продолжает линию второй вариации, но графически

организована проще. Она написана в тональности *cis-moll*, в простой двухчастной форме (*a* – *a*₁). По масштабам части уравновешены (45 т. + 47 т.), в тематическом отношении родственны. Интонационно-мелодический план основан на противодействии, противоборстве двух контрастных элементов: первый базируется на мотивах нисходящего характера (обозначим его буквой *a*), второй — восходящего (определим его *b*).

В начале миниатюры доминирует сфера нисходящего движения (пример 4). Остаточная повторность кратких мотивов, изложенных восьмью длительностями в подвижном темпе, четном метре 2/4, создает впечатление токкатности и моторности. Использование верхнего регистра и невысокого уровня громкостной динамики добавляют качества полетности и устремленности.

Пример 4. *Кантилена III.*

Capriccioso

p

sempre legato

Второй тематический элемент (*b*) поначалу возникает эпизодически, экспонируясь в форме небольшого гаммообразного построения, но постепенно расширяет сферу своего воздействия и оформляется в достаточно протяженный участок формы (пример 5).

Пример 5. *Кантилена III.*

Из чередования этих интонационно-тематических элементов (по типу двойных вариаций) складывается первый крупный раздел формы данной вариации. Его схему можно выразить следующей таблицей (схема 4):

Схема 4.

элементы	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ₁	<i>b</i> ₁	<i>a</i> ₂	<i>b</i> ₂	<i>a</i> ₃	<i>b</i> ₃	<i>a</i> ₄
такты	1–9	10	11–16	17–21	22–25	26–28	29–40	41	42–44

Схема наглядно демонстрирует, что преобладающим является элемент *a*, именно он определяет общий характер музыки. Функция элемента *b* заключается в создании определенного «препятствия», возникающего на пути, затрудняющего развертывание исходного тематического построения и, одновременно, стимулирующего зарождение внутренней силы. Таким образом, интонационную идею первой части пьесы в целом можно определить как обретение единства в диалектическом противоборстве противоположностей: внутреннюю энергию господствующему нисходящему интонационному элементу придает противодействующая ему сила, которая периодически появляется и ширится.

Как уже упоминалось, для вариации в целом характерно использование средне-высокого регистра: звуковысотный диапазон охватывает первую, вторую и отчасти третью октавы. Самым низким в первой части формы является последний звук *gis*, выдерживаемый

полный такт и членящий всю структуру на две части. В движении от исходного центра *cis* к заключительному *gis* можно усмотреть аналогию с тональной конструкцией сонатной экспозиции ($t - D$). Если к этому прибавить контрастное сопряжение интонационных элементов *a* и *b*, аналогичное связям главной и побочной тем, то сходство с сонатным принципом будет выглядеть еще более оправданным. Идею сонатных закономерностей в анализируемой миниатюре подчеркивает еще тот факт, что вторая часть формы (*a*₁) начинается как соответствующий раздел старосонатной формы с доминантового устоя, а заканчивается на тоническом.

После завершения *Кантилены III* время художественного мира анализируемого произведения С. Пысларь словно поворачивает вспять: вновь возникает образ первой вариации, затем возвращается исходная тема. Автор будто утверждает вслед за Екклесиастом, что все возвращается на круги свои: «... что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем...». Такое концентрическое обрамление выполняет не только выразительно-смысловую функцию, оно имеет и формообразующее значение, способствуя единству вариационной формы.

Цельность общей конструкции *Кантилен* С. Пысларь усиливается функциональной индивидуализацией вариаций, когда каждая выполняет определенную композиционную функцию: тема воспринимается как экспозиция главного тематического образа; первая кантилена, самая медленная из всех, напоминает лирический центр; вторая, подвижная вариация становится подобием жанровой части циклической конструкции, а третья, наиболее развернутая, воспринимается как финал. Последующие две части являются зеркальными репризами. Все вариации демонстрируют общее тяготение (явное или завуалированное) к квадратности построения, тематической повторности предложений. С. Пысларь часто пользуется секвенциями как средством мелодико-гармонического развития. Названные свойства музыки стилистически близки к фортепианным опусам поздних романтиков, в частности, А. Скрябина. Отметим, что исследователи музыки этого композитора свидетельствуют: «Квадратные построения, ... строгие, симметричные пропорции структуры, придающие форме "кристаллический" характер, органически уживаются в творчестве Скрябина с широко применяемыми приемами секвентного развития. Все это служит факторами, уравнивающими импровизационный характер изложения материала» [1, с. 172]. Об этом же качестве музыки А. Скрябина пишет и В. Берков [3, с. 513–534].

Суммируя результаты анализа, можно констатировать, что *Кантилены*, будучи звуковым автопортретом молодого композитора, отражают такие черты творческого облика С. Пысларь как поэтичность, утонченность и изысканность, сочетающиеся с ясностью мысли и хорошо продуманной логикой ее выражения. Воплощая художественный мир близкого ей по духу французского поэтического символизма, С. Пысларь изобретательно и убедительно использует музыкальные средства позднего романтизма. Высокие художественные достоинства, присущие этому опусу, гарантируют ему признание и успех, особенно — в фортепианном педагогическом репертуаре средних музыкальных учебных заведений.

Библиографические ссылки

1. ДЕЛЬСОН, В. *Скрябин*. Москва: Музыка, 1971.
2. РУБЦОВА, В. *Александр Николаевич Скрябин*. Москва: Музыка, 1989.
3. БЕРКОВ, В. *Гармония и музыкальная форма*. Москва: Советский композитор, 1962.

CICLURILE DE MINIATURI PENTRU PIAN ÎN CREAȚIA LUI SOLOMON LOBEL

MINIATURE CYCLES FOR PIANO IN THE ARTISTIC CREATION OF SOLOMON LOBEL

RUSLANA ROMAN,

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

CZU 780.8:780.616.432.083.6(478)

Articolul de față este consacrat analizei creației pianistice a compozitorului Solomon Lobel și în special ciclurilor de miniaturi pentru pian. Autoarea și-a propus valorificarea pieselor și scoaterea în evidență a factorilor de unificare a ciclurilor examinate.

Cuvinte-cheie: Solomon Lobel, miniatura pentru pian, ciclu de miniaturi, factura, forma tripartită

This article refers to the piano works of composer Solomon Lobel. Special attention is paid to the analysis of the composer's cycles of miniatures for piano. The composer set himself the goal to valorize these cycles and to determine the unifying factors of the cycles written by composer Solomon Lobel.

Keywords: Solomon Lobel, miniature for piano cycle, structure ternary form

Solomon Lobel s-a format pe baza tradițiilor clasice și a intrat în istoria muzicii naționale ca un adevărat ocrotitor, susținător și succesori al acestora. Creația compozitorului poartă în sine o amprentă de origine națională. El a fost atras de puritatea sentimentelor exprimate în folclor, de bogăția imaginației populare exprimată în arta lăutarilor. Pătrunderea profundă în intonația cântecului popular, simțul subtil al structurii ritmice a genurilor dansante, particularitățile artei interpretative lăutărești s-au reflectat asupra limbajului muzical și a stilului lucrărilor compozitorului, structura melodică și armonică a cărora ne demonstrează asimilarea organică de către compozitor a caracteristicilor limbajului muzical popular.

Solomon Lobel s-a născut la 27 ianuarie 1910 în Iași. A studiat la facultatea de Drept a Universității din Iași și, în același timp, în clasa de pian a lui I. Sibianu și A. Burado la Conservator. La vârsta de 21 de ani (1931) viitorul compozitor se mută cu traiul în București, iar la 28 de ani (1938) devine student al Academiei de Muzică din București, unde făcea ore de pian cu Florica Musicescu, iar compoziția — cu Mihail Jora.

În perioada studiilor compune o serie de piese pentru pian, romanețe, în paralel efectuând și un șir de aranjamente ale cântecelor populare.¹ Ulterior, în anul 1940, compozitorul s-a înscris la Conservatorul din Chișinău, unde a studiat compoziția în clasa lui Ștefan Neaga.

După cel de-al doilea război mondial S. Lobel și-a continuat studiile cu Leonid Gurov, iar în anul 1946, sub conducerea sa, compune primul ciclu de miniaturi – *Șase piese pentru pian*. Totuși, trebuie de menționat faptul că interesul compozitorului față de muzica pentru pian nu a fost stabil. Cea mai mare parte a lucrărilor pianistice Solomon Lobel le-a compus în perioada timpurie a activității sale componistice — în anii '40–'50.

Ciclul *Șase piese pentru pian* de Solomon Lobel a fost publicat în anul 1957. Piese se bazează pe formule ritmice provenite din dansuri populare (cu excepția piesei a treia, *Cântec de leagăn*). Ciclul debutează cu miniatura *Dans liric* scrisă în formă tripartită compusă. Autorul folosește factura omofon-armonică și moduri tipice muzicii populare. Armonia piesei este destul de

¹Cu părere de rău, notele acelor lucrări nu s-au păstrat, de aceea să le analizăm detaliat la momentul de față nu este posibil.

simplă (T-S-D-T, T-S-D→III), însă anume această simplitate corespunde conținutului acestei lucrări. Primul compartiment are un caracter liric. Linia melodică răsună liniștit, domol. Figurile ritmice ale acompaniamentului sunt specifice dansului *hora mare*. Compartimentul median este alcătuit din două segmente. Pe parcursul segmentului întâi linia melodică se deplasează în partida mâinii stângi, iar în segmentul doi ea se reîntoarce în partida mâinii drepte, într-o altă "haină", fiind dublată și supravegheată de sunete ostinate (re^2 în mâna dreaptă și cvinta perfectă în mâna stângă), care atribuie facturii muzicale o anumită pluridimensionalitate. Aici se situează o anacruză a viitoarei zone de culminație. În compartimentul trei — repriza — se află culminația generală a întregii piese, cu o nouă transpunere a liniei melodice în registrul superior. Miniatura se încheie cu o codă dansantă care se bazează pe o formulă de scurtă durată (patru măsuri).

Piesa *Bătuta* este axată pe formule ritmice caracteristice dansului popular omonim. Muzica piesei este nuanțată de utilizarea inventivă a treptelor alterate specifice modurilor lidic și mixolidic. Juxtapunerea tonicii, cvartei mărite și cvinte perfecte în figurațiile acompaniamentului reflectă, în opinia muzicologului Boris Kotlearov, un procedeu specific lăutăresc [1, p. 172].

Următoarea piesă, *Cântec de leagăn*, scrisă în tonalitatea la minor, cumulează trăsăturile specifice formei de lied cu contururile formei rondo (a-b-a₁-c-a₂). Întreaga piesă este marcată de un sentiment de melancolie. Compozitorul utilizează aici factura omofon-armonică, desenul ritmic simplu, mișcarea eterogenă. O oarecare agitație intervine în secțiunea c grație acompaniamentului ce cuprinde o pulsație ostinată de șaisprezecimi. Materialul muzical este „împrospătat” și de schimbarea modului (*Fa mixolidic*). Ultima repriză a refrenului se interpretează ca o recapitulare puțin variată.

A patra miniatură din ciclu — *Dans* — este inspirată din muzica unor dansuri rurale. Compartimentul introductiv al acestei lucrări sugerează isonul cimpoiului (m. 1–12). Apariția șaisprezecimilor în partida mâinii stângi ne introduce momentan într-o atmosferă de sărbătoare. Făcând abstracție de modul minor al piesei (*la minor*), compartimentul întâi al lucrării scrise în formă tripartită compusă poartă un caracter înflăcărat. Melodia asimilează procedee de cântare violonistică, iar acompaniamentul imită sonoritatea țambalului.

Compartimentul median al *Dansului* este construit pe o celulă de scurtă durată (patru măsuri), ce se repetă în diferite registre și tonalități. Linia melodică include vaste spații ale registrului pianului, fiind transferată dintr-o mână în alta. Cea de-a doua perioadă a compartimentului (m. 48–87) îndeplinește două funcții: prima poate fi determinată ca anacruză tematică a reprizei; a doua constă în pregătirea culminației generale situate în repriză. *Dansul* se încheie cu o codă ce se bazează pe o temă din compartimentul doi.

Din punctul de vedere al structurii arhitectonice (forma tripartită simplă) și al facturii, piesa *Joc lin* denotă un limbaj mai simplu în comparație cu cea precedentă. Caracterul jocului este vioi, mișcat, grație pulsației rapide a liniei melodice expuse de terțe paralele, cu desen ritmic alcătuit din pătrimi și optimi. În partida basului, chiar de la început, se afirmă cvintele ostinate, ce imită sonoritatea cimpoiului, apoi apar figurațiunile ritmice.

Ultima miniatură din acest ciclu este *Toccata*. Fiind scrisă, ca și majoritatea pieselor precedente, în formă tripartită, *Toccata* are un caracter vioi, înflăcărat, energetic. Linia melodică a primei perioade din compartimentul expozitiv se axează pe triolete caracteristice dansului popular *sârba*. Influența muzicii folclorice se percepe și datorită modului *Si-bemol lidic* utilizat. În perioada a doua a aceluiași compartiment este schimbată factura piesei: expunerea lineară o înlocuiește pe cea omofon-armonică.

Compartimentul median este anticipat de o temă tranzitivă, cu rol de liant, și reprezintă partea culminantă a întregii miniaturi. Aici linia melodică devine mai agitată, mai impetuoasă.

Planul tonal mereu este schimbat. Cea de-a treia secțiune îndeplinește funcția de repriză, ce ne reîntoarce la imaginile muzicale inițiale ale *Toccatei*.

Analizând ciclul dat, putem constata că autorul a folosit ca factor unificator al miniaturilor genurile de dans și forma tripartită compusă. Excepție fac piesele *Cântec de leagăn*, unde este utilizată forma de lied și *Joc lin*, scrisă în formă tripartită simplă.

Un alt ciclu compus de Solomon Lobel, *Douăsprezece piese pentru pian*, editat în anul 1959, cuprinde miniaturi pentru diferite nivele ale evoluției profesioniștilor tineri pianişti.

Prima lucrare din ciclul dat — *Ți-aduci aminte* — este cea mai ușoară piesă din punct de vedere tehnic. Ea este scrisă în formă tripartită simplă, tonalitatea *Sol major lidic*. Pe fundalul trisonurilor din linia basului se desfășoară o melodie tristă, expusă prin durate de pătrimi, uneori înviorată cu ajutorul sincopei. În secțiunea mediană linia melodică se dublează în partida mâinii stângi. Aici pot fi percepute anumite schimbări în paleta emotivă a lucrării: caracterul liniei melodice devine mai animat, mai vioi, nu este atât de melancolic. Totuși, treptat, repriza ne reîntoarce la dispoziția emotivă inițială a piesei.

Următoarea piesă, *Spre lagărul pionieresc*, ca și cea precedentă, se bazează pe contururile formei tripartite simple. Linia melodică a întregii miniaturi este axată pe triplete. Mișcarea ritmică, cadențată, imită mersul vioi al copiilor. Partida acompaniamentului (mâna stângă) cuprinde o pulsație periodică a acordurilor.

Analizând și comparând miniaturile sub aspectul creației pianistice contemporane, aceste piese sunt într-o oarecare măsură primitive, banale. Însă nu trebuie uitat acel fapt că ele reprezintă primele încercări ale compozitorului de a scrie pentru pianiştilor începători.

Următoarea lucrare, *Cu barca pe valuri*, se deosebește esențial de cele anterioare printr-o factură mai dezvoltată. Fiind scrisă în forma tripartită, ea debutează cu o mică introducere (m. 1), unde în partida mâinii stângi, printr-o figurație ritmică ostinată, este redată mișcarea valurilor. Această mișcare se menține pe parcursul părții întâi. Pe fundalul dat se desfășoară o melodie onduloare, fină și luminoasă. În partea a doua autorul utilizează inventiv ”jocul” registrelor: linia melodică răsună ba în vocea inferioară, ba în cea superioară. Partea a treia reiterează materialul muzical inițial.

Miniatura *Dans liric* este o piesă cu un caracter contemplativ. În partea întâi domină factura omofon-armonică alcătuită din linia melodică ce se mișcă lin, fără salturi și din acompaniamentul axat pe terțe paralele. Desenul ritmic este simplu, prezentat prin pătrimi și optimi. În compartimentul doi al lucrării factura devine mai diversificată. Expoziția piesei este urmată de două fragmente ce formează compartimentul median. În primul fragment (partida mâinii stângi) mișcarea cu terțe paralele se schimbă cu cea a cvintelor paralele. În cursul fragmentului doi al părții mediane linia melodică este deplasată cu o octavă mai sus, ce atribuie muzicii o anumită transparență, o sunare cristalină, luminoasă. Anumite modificări se observă și în structura acompaniamentului: în locul cvintelor paralele apare o monodie. Repriza ne reîntoarce la imaginea artistică inițială. Lucrarea se încheie cu o codă de tip epilog.

Piesa *Povestire* se deosebește prin utilizarea formei bipartite simple. Denumirea ei corespunde caracterului narativ, baladesc al expunerii artistice. Traversul melodic este lipsit de accentuare metrică, iar șaisprezecimile din partida mâinii stângi sunt deopotrivă țituri și țambalului. Partea a doua a miniaturii este mai dinamizată grație utilizării inflexiunilor, secvențelor și modulațiilor. Abia la sfârșitul piesei se reîntoarce tonalitatea de bază *re minor doric*.

Lucrarea *Cântec bătrânesc* este scrisă în formă tripartită cu repriza dinamizată. Partea expozitivă are un caracter liniștit, luminos. Linia melodică se mișcă lin, vizând elemente modale caracteristice muzicii populare. Melodia, expusă inițial în *Fa major lidic*, finalizează în *re minor frigid*. Secțiunea mediană a formei aduce schimbări esențiale în imaginea muzicală. Se modifică

factura (omofonă), tempoul (*poco accelerando*), ce atribuie muzicii un caracter agitat, neliniștit. Secțiunea finală (repriza) are cu totul alt caracter decât cea expozitivă. Muzica devine mai fermă (remarca autorului — *pesante*) grație schimbării nuanțelor dinamice, transferării liniei melodice în registrul inferior și acompaniamentului expus prin acorduri. Coda se axează pe ideea muzicală a părții expozitive, căpătând un caracter solemn.

Următoarea lucrare este intitulată *Joc haiducesc*. Ea este mai amplă decât cele precedente, fiind scrisă în formă tripartită compusă. *Jocul* începe cu o introducere (m. 1–4) axată pe cvinte perfecte ostinate expuse în tonalitatea *la minor doric* (partida mâinii stângi), ce imită sunarea cimpoiului. Cvintele menționate se păstrează pe parcursul secțiunii întâi a compartimentului expozitiv. Pe fundalul acestui acompaniament se expune o melodie însuflețită, vioaie. În secțiunea a doua a compartimentului întâi linia melodică este dublată de partida mâinii stângi. În secțiunea a treia a aceluiași compartiment factura devine mai densă, materialul muzical fiind expus pe patru voci. Repetarea insistentă a sunetului *la*¹, iar apoi a sunetului *do*³ din vocea superioară este similară isonului cimpoiului. Compartimentul median al lucrării este mai dinamizat în comparație cu expoziția. Aici se plasează prima culminație a piesei, în cadrul căreia domină accentuarea timpilor doi și patru, schimbarea evidentă a centrelor tonale (*Fa major, re minor, si minor*). Linia ascendentă a materialului muzical își găsește împlinirea în repriză, care reprezintă culminația întregii piese. Aici autorul a utilizat la maximum sonoritatea pianului (*fff*).

Nocturnă este o lucrare cu un alt caracter. În piesa dată putem sesiza influențele romantismului și prezența intonațiilor folclorice (coloritului folcloric). Sunetul principal al melodiei — *mi*² — este mereu anticipat de o mișcare arpeggiată pe treptele trisonului tonic (tonalitatea de bază este e-moll doric). Linia melodică se axează pe o melodie de tip *lamento*. Partea mediană a lucrării, în cadrul structurii arhitectonice tripartite simple, este dinamizată factual și dinamic. Imaginea artistică devine impetuoasă, dramatică. După ”furtună” însă totul se liniștește și iarăși răsună melodia de jale.

Miniatura *Joc în doi* este diametral opusă *Nocturnei*. Dacă *Nocturnă* se deosebește prin cantabilitate, aici predomină mișcarea dansantă. Piesa debutează cu o introducere, anticipând ideile muzicale de bază. Compartimentul expozitiv cuprinde două teme muzicale inspirate din mișcările perechilor de dansatori. Compartimentul median se bazează pe o temă care va fi variată pe parcursul discursului, ce are un caracter săltăreț, înflăcărat, fiind scrisă în tonalitatea *Si-bemol major mixolidic* (tonalitatea de bază este *Sol major lidic*). Tema descendentă, plasată în vocea superioară, este dinamizată prin pulsația optimilor, iar în partida basului este expusă o melodie ascendentă cromatizată. În perioada a doua, figurile ritmice din linia melodică își schimbă valoarea: optimele sunt înlocuite cu triolete. Și acompaniamentul este modificat: apare un punct de orgă (*si-bemol* din octava mică). Perioada a treia a aceluiași compartiment reprezintă o punte de legătură între partea mediană și repriză, aceasta din urmă sintetizând temele din compartimentele anterioare.

Lucrarea *Cântec fără cuvinte* este scrisă în formă tripartită compusă. Linia melodică jalonată în partida mâinii stângi are un caracter cantabil, elegiac. Ea este acompaniată prin sexte paralele, ce imită niște suspine. În secțiunea a doua din compartimentul întâi melodia trece în mâna dreaptă. Fiind dublată în octave, factura devine mai compactă, mai consistentă. În compartimentul median al piesei linia melodică își păstrează caracterul elegiac, însă factura devine mai dezvoltată. În cel de-al treilea compartiment — repriza — este folosit materialul muzical al părții expozitive. Miniatura se finalizează cu o codă axată pe o recapitulare a temei din partea întâi, plasată însă în alte condiții tonale: sol minor a înlocuit tonalitatea de bază — *re minor*.

Următoarea lucrare, *Sârba*, scrisă în tonalitatea *re minor doric*, ne introduce într-o atmosferă de sărbătoare. Având aceeași structură arhitectonică ca și piesa precedentă (forma tripartită compusă), ea are un caracter impetuos, nestăvilat. Primul compartiment este axat pe două

teme care se succed după principiul "ecoului" (forte-piano). Factura primei teme este omofon-armonică, melodia desfășurându-se pe fundalul unor acorduri în partida mâinii stângi. Însă factura temei a doua tinde spre eterofonie. Linia melodică de bază se ramifică în două direcții de evoluție care ba se încrucișează, ba sunt simultane, ba contrastante ca înălțime sonoră. În compartimentul median materialul muzical este expus polifonic, cuprinzând patru voci. Aici compozitorul aplică procedee canonice. Concomitent, se modifică măsura (din 6/8 devine 2/4) și desenul ritmic (mișcarea de optimi se schimbă cu pătrimi). Repriza ne reîntoarce la expunerea inițială a materialului tematic.

Miniatura *Pădurețul* finalizează ciclul *Douăsprezece piese pentru pian*. Întreaga lucrare se bazează pe o melodie de proveniență populară, cu un caracter vioi, dansant. Formula ritmică de bază a liniei melodice este plasată în diferite registre ale pianului, iar acompaniamentul cuprinde multiple melisme, figurații armonice și melodice.

Examinând acest ciclu din punct de vedere arhitectonic, putem observa că el este structurat după principiul crescendo-ului. Ne referim la amplificarea treptată a elementelor componente ale formei muzicale (de la forma bipartită, tripartită simplă spre tripartită compusă) la complexitatea gradată a tehnicii pianistice. Prin urmare, aceste piese contribuie la realizarea obiectivelor didactice, iar culegerea, în integritatea ei, ar putea fi considerată o mică metodă pentru pian.

Așadar, putem concluziona că în ciclurile sale de miniaturi compozitorul a folosit mai des ca factor unificator forma muzicală și genurile de dans.

Referințe bibliografice

1. КОТЛЯРОВ, Б. *Джордже Энеску*. Москва: Советский композитор, 1970.
2. КЛЕТНИЧ, Е. *Соломон Лобель*. Москва: Советский композитор, 1973.
3. *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Știința, 1997.

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И ФАКТУРЫ В КОНЦЕРТНОМ ВАЛЬСЕ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО ОЛЕГА НЕГРУЦЫ

TRĂSĂTURILE SPECIFICE ALE LIMBAJULUI MUZICAL ȘI ALE FACTURII ÎN
VALSUL DE CONCERT PENTRU DOUĂ PIANE DE OLEG NEGRUȚA

SPECIFIC FEATURES OF THE MUSICAL LANGUAGE AND TEXTURE
IN THE CONCERT WALTZ FOR TWO PIANOS BY OLEG NEGRUTA

МАРИНА МАМАЛЫГА,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.72:780.616.432.085.21(478)

В статье анализируется «Концертный Вальс» Олега Негруцы, написанный для фортепианного дуэта. Данное сочинение рассмотрено с точки зрения формы и содержания. Особое внимание уделяется выявлению специфики музыкального языка и фактуры. Делается вывод о том, что оригинальность сочинения проявляется в ярком мелодизме и опоре на классико-романтическую гармонию, обогащенную джазовыми элементами.

Ключевые слова: фортепианный дуэт, жанр, стиль, содержание, форма, музыкальный язык, мелодизм, гармония, фактура

În articol este analizat, din punctul de vedere al formei și conținutului, „Valsul de concert” de Oleg Negruta, scris pentru duet de pian. O atenție deosebită este acordată identificării specificului limbajului muzical și texturii. Autorul remarcă faptul că originalitatea stilului compozitorului se manifestă atât în melodia luminoasă, cât și în axarea pe armonia clasico-romantică, îmbogățită cu elemente de jazz.

Cuvinte cheie: duet de pian, gen, stil, conținut, formă, limbaj muzical, melodie, armonie, textură

The article analyzes the Concert Waltz by Oleg Negruta written for piano duet. This work is considered in terms of form and content. Special attention is given to identifying the specificity of the musical language and texture. As a result, the conclusion is that the originality of the composer's style is manifested in bright melody, relying on the classic-romantic harmony, enriched by jazz elements.

Keywords: piano duet, genre, style, content, form, musical language, melody, harmony, texture

Произведения О. Негруцы, написанные специально для ансамбля двух фортепиано, представляют несомненный интерес в области фортепианно-дуэтной музыки. К ним относятся *Концертный вальс*, *Экспромт*, *Рэгтайм*, *Хора*, *Скерцо* и *Парафраз* на народную тему *Baba mea*. В данных сочинениях ярко проявляется оригинальный стиль композитора, легко распознаваемый благодаря характерному мелодизму, опоре на классико-романтическую гармонию, а также использованию автором традиционных музыкальных жанров и форм. Помимо перечисленных качеств, эти композиции объединяет черта, которая, пожалуй, является определяющей в творчестве О. Негруцы. Речь идет об использовании им молдавских народных интонационно-ладовых элементов, соединенных с джазовыми ритмами и оформленных в такой тип фактуры, который создает впечатление импровизационности и синоминутности высказывания. Иными словами, названные произведения О. Негруцы представляют оригинальное направление в области молдавского фортепианно-дуэтного искусства, соединяющее в себе национальный компонент и джазовую лексику. Продемонстрируем сказанное конкретным анализом, обратившись к одному из наиболее ярких сочинений этого композитора — *Концертному вальсу* для двух фортепиано.

Образный мир названного опуса в целом определяется спецификой вальсового жанра¹. Сочинение О. Негруцы отличается легким, жизнерадостным характером. Уже само название указывает на то, что стиль музыки тяготеет к концертности, масштабности, праздничности. Действительно, в произведении молдавского автора отчетливо проявляется качество концертности, которое Е. Царева называет важнейшим на пути «...превращения вальса в крупное концертное инструментальное произведение, заметное уже в вальсах И. Гуммеля /.../ и впервые нашедшее полное выражение в пьесе *Приглашение к танцу* (1819) К.-М. Вебера» [2, стлб. 657]. Показательно, что впоследствии сочинение немецкого

¹ Как известно, вальс — это парный танец, основанный на плавном кружении в сочетании с поступательным движением. Вальс является одним из самых распространенных бытовых музыкальных жанров, прочно утвердившихся в профессиональной музыке европейских стран. Музыкальный размер вальса, как правило, трехдольный (3/4, 3/8, 6/8), а темп умеренно-быстрый. Поскольку в переводе с немецкого языка слово *walzen* означает кружиться или выкручивать ногами в танце, то такой тип движения был бы невозможен при слишком быстром темпе. Название *вальс* появилось примерно в 70-е годы XVIII в. как обозначение народного крестьянского танца некоторых областей Южной Германии и Австрии (отождествлялось с понятиями *лендлер* или *немецкий танец*). «Превосходные образцы этого оживленного кружащегося крестьянского танца закреплены во многочисленных фортепианных пьесах Ф. Шуберта» [1, с. 49]. С начала XIX века вальс становится самым популярным танцем во всех слоях европейского общества. Его развитие особенно интенсивно проходило в Вене, где расцвет вальса связан с творчеством таких композиторов как Й. Ланнер, И. Штраус-отец и его сыновья Йозеф и Иоганн. Последний по праву был прозван «королем вальсов» благодаря широкой известности его замечательных произведений — настоящих «жемчужин» в сфере вальсового жанра: *Сказки Венского леса*, *Весенние голоса*, *У прекрасного голубого Дуная*.

романтика было переложено Г. Берлиозом для симфонического оркестра. В своих оригинальных произведениях Г. Берлиоз также неоднократно прибегал к музыкальным образам вальса. Блестящий тому пример — сцена бала из *Фантастической симфонии*.

Полетность, устремленность и динамичность как важные свойства концертного вальса в историческом процессе формировались постепенно на пути «жанровой модуляции» от лендлера к вальсу. Как указывает М. Друскин, мелодии крестьянских лендлеров были просты, кратки, но выразительны: «... подчеркивая первую, басовую ноту в такте, они давали своеобразное, столь специфическое скольжение мелодии» [1, с. 52]. Но, поскольку короткое дыхание мотивов и фраз лендлера не могли выразить постепенного подъема и напряжения музыкальной мысли, потребность в которых все возрастала в сочинениях романтического периода, К.-М. Вебер ввел вместо традиционного малого восьмитактового периода большой шестнадцатитактовый. Обострив ритмические рисунки и ускорив темп, он придал мелодиям вальса большой размах, благодаря чему появилась возможность постепенного гармонического и динамического нагнетания. М. Друскин в этой связи пишет: «Так формировался стиль венского классического вальса, стремительного и зажигательного, столь романтического по внезапной смене энергетического размаха и сентиментального сладкого вздоха, безудержной страсти и интимного кокетства» [1, с. 52]. Е. Царева тоже считает, что на основе вальса К.-М. Вебер создает развернутое произведение с интродукцией и кодой, «проникнутое единой поэтической идеей» [2, стлб. 657]. Далее эта тенденция нашла отражение в венских вальсах И. Штрауса-сына, позже ее подхватили и продолжили Ф. Лист и Ф. Шопен. Но в их творчестве вальсы уже приближаются к поэтным жанрам романтической музыки, сочетающим в себе, как пишет Е. Царева, «лирико-поэтическую выразительность с элегантностью и блеском, иногда виртуозностью» [2, стлб. 657].

Концертный вальс О. Негруцы содержит в себе все основные признаки описываемого жанра, что подтверждается, в первую очередь, метроритмической организацией (трехдольность, акцентность, квадратность, соответствующая величина периодов), лирической мелодикой, сочетающей в себе кантиленные и инструментальные черты, а также общей развернутостью материала, определяющей «концертный статус» сочинения в целом. Форма данного произведения решена как сложная трехчастная со вступлением и кодой. Средняя часть — трио, общая реприза — статическая².

Тематический профиль сочинения определяется гибким взаимодействием принципов родства и контраста, где единство всех тематических образований обуславливается их общей жанровой принадлежностью, а контраст связан с детализацией интонационных процессов. Тональный план произведения «вращается», в основном, в кругу родственных бемольных тональностей: *Es-dur*, *c-moll* и *As-dur*.

Как уже сказано, общая «схема» формы представлена тремя крупными разделами: А (тт. 1–135) – В (тт. 136–199) – А (тт. 200–308). Первый (А), в свою очередь, написан в простой трехчастной форме, где *a* (тт. 1–24) — это медленное вступление (*Andante cantabile*), *a*₁ (тт. 25–56), *b* (тт. 57–88) и *a*₂ (тт. 89–135) — основные разделы.

Вступление построено как открытый сложный период из двух сложных предложений (16 т. + 8 т.), первое из которых состоит из двух простых предложений (8 т. + 8 т.), а второе сокращено до одного. Основное тематическое ядро, на базе которого возникает весь

² *Концертный вальс* для двух фортепиано О. Негруцы издан в сборнике *Crestomația repertoriului pedagogic pentru două pianouri (din operele compozitorilor moldoveni)* [3]. Учитывая возможность ознакомления с нотным текстом по названной публикации, в качестве отсылки к нотному материалу приводятся номера тактов.

последующий материал, занимает первые четыре такта. Мелодия, данная в октавном изложении у первого рояля, развертывается на фоне органного пункта *Es* у второго фортепиано. В тт. 3–4 тоническая гармония сменяется на вводный септаккорд двойной доминанты (*a – c – es – ges*), в ритмической организации этой фразы примечателен контраст между начальным равномерным движением четвертями (тт. 1–2) и остановкой на крупной длительности, предваренной ямбическим затактом (тт. 3–4).

Следующая фраза мелодически секвенцирует начальную с изменением гармонии: здесь примечательно движение от субдоминанты (сначала в натуральном, затем — в гармоническом *Es-dur*) к доминанте тональности *c-moll*. Окончание первого сложного предложения (тт. 9–16) на диссонирующем альтерированном доминантовом аккорде предвосхищается гармоническим варьированием основных интонаций в пределах главной тональности. При этом преобладание септаккордов с побочными тонами придает музыке джазовый колорит, с их помощью автор словно «дымкой» окутывает контуры основной тональности *Es-dur*, а медленный темп в сочетании с плавной вальсовой ритмикой сообщают музыке характер мягкого танцевального движения. Второе сложное предложение производно от первого, хотя и имеет не столь дробную структуру (тт. 17–24). Основной его смысл — подготовить наступление экспозиционного раздела формы.

В проанализированном вступлении композитор четко разграничивает функции двух роялей: первому поручается ведение мелодии, второму — аккомпанемент. Примечательно и графическое решение нотного текста двух инструментов, когда обе строки партии первого фортепиано выписываются в скрипичных ключах (что объясняется их локализацией в пределах средне-высокого регистра), а партия второго рояля нотируется в басовом и скрипичном ключах, занимая средне-низкую звуковысотную позицию. При этом мелодия зачастую дублируется в одну–две октавы, что делает ее насыщенной и объемной. Отметим и такое качество музыкального формообразования как квадратность. С одной стороны, она облегчает восприятие музыкальной формы, с другой, — создает ощущение механистичности и легкой предсказуемости, что снижает динамический потенциал и дробит общую конструкцию.

Наступление основного раздела *Концертного вальса* отмечено темповым сдвигом — *Tempo di valse (Moderato)*. Он построен на теме, начальные интонации которой уже знакомы по вступлению. Это пластичная лирическая мелодия, звучащая у первого рояля в октавной дублировке. Ее отличает волнообразное движение, а в звуковысотной стороне — сочетание элементов лидийского и миксолидийского ладов. Аккомпанемент в партии второго рояля отмечен прозрачностью, основными опорными точками являются звуки тоники и доминанты: *Es, B* (тт. 25–30). Они располагаются на первых долях тактов, образуя яркие метрические акценты, характерные для жанра вальса. Тема написана в форме большого периода из двух предложений с повторением каждого из них (*a – a – b – b*: 8 т. + 8 т. + 8 т. + 8 т.). При повторном проведении первого предложения подход к каденции ознаменован появлением полетных интонаций, изложенных более короткими длительностями (тт. 38–40). Благодаря этому мелодическое развитие второго предложения воспринимается как естественное продолжение предыдущего материала, обогащенное элементами новизны. Но теперь, помимо основной мелодической линии, звучащей в верхнем регистре партии первого рояля, ее дополняют и другие: она поддерживается еще несколькими голосами, появляющимися у обоих инструментов. При этом в партии второго рояля наблюдается все такая же систематическая опора на басовые звуки *Es* и *B* (тт. 41–44).

Каденционные зоны второго предложения при обоих его проведениях поручены только второму роялю, что подчеркивает гармоническую, а не мелодическую их сущность.

Если первая каденция решена как полуавтентическая в тональности *Es-dur*, то при повторении предложения в данном отрезке формы совершается модуляция в параллельную тональность *c-moll* (тт. 49–56).

Здесь завершается первый раздел простой трехчастной формы, после чего начинается середина (*b*), где основной тональностью становится *c-moll*. Несколько сдвигается темп (*Più mosso*), усиливается громкость. Мелодия перенесена из верхнего регистра в нижний, проходит в партии второго рояля в малой и большой октавах (тт. 57–72). Функция аккомпанемента, изложенного в виде аккордов на слабых долях тактов, поручается партии правой руки первого рояля (в левой руке, дублируя партию второго рояля, проводится мелодия). Как и в предыдущих разделах формы, для показа темы середины композитор использует форму большого 16-тактового периода. Далее следует кульминационное «переизложение» этой же темы, где партии инструментов «меняются ролями». Тема в торжественном звучании на *f* проходит у первого фортепиано, второй поддерживает ее глубокими басами и аккордами, изложенными в аккордовом и фигурационном виде (тт. 73–88).

Местная реприза возвращает первоначальную тему вальса и основную тональность произведения *Es-dur*. Здесь помещена кульминация всего раздела *A*: нарастает динамика, фактура усложняется дублировками, виртуозными пассажами. В фактурном профиле музыкального развертывания прослеживаются подъемы и спады, которые словно имитируют динамику непрерывного вальсового кружения. Структура репризы аналогична строению первой части, но в ней реализуются и дополнительные композиционные функции: первые два простых предложения, сходные по материалу, образуют реэкспозиционную часть (тт. 89–104); следующие два предложения — это разработочный и, одновременно, кульминационный раздел (тт. 105–120); наконец, завершающим, последним звеном выступает небольшая кода (тт. 121–135). Ее открывает цепь аккордов, утверждающих тональность *Es-dur*, а продолжает длинная линия пассажей у первого рояля, подчеркивающая виртуозность сочинения.

Первые два предложения репризы демонстрируют постепенный перенос тематического материала из среднего регистра в верхний. Поначалу рельефно звучит аккордовое изложение мелодии в первой октаве у второго рояля. Ему отвечают мелодизированные пассажные мотивы первого рояля во второй октаве (тт. 89–104). Далее, в следующих двух предложениях звучание достигает апогея — это кульминация, которая достигается уплотнением фактуры (особенно у первого рояля) и динамикой *ff* (тт. 105–120). В коде проявляется постепенный спад: после прозвучавших на *f* аккордов, открывающих коду, возникает последняя пассажная «волна», постепенно истаивающая в высоком регистре первого рояля на фоне медленно «гаснущих» созвучий, которые «растворяются» в паузах (тт. 121–135).

Средняя часть вальса — трио (*B*), представляет собой простую двухчастную форму контрастного типа (*c – d*). Особой рельефностью отличается первый раздел (*c*), что подтверждается наличием в нем нового тематического материала и другой тональности — *As-dur*. Смена темпа в сторону более умеренного движения (*Meno mosso*), не нарушая вальсовой сущности музыки, придает ему ощущение большей грациозности. В фактуре присутствуют черты контрастной полифонии, поскольку в партии каждого участника ансамбля излагается собственный тематический материал. Особым изяществом отмечена тема в партии первого рояля: взлетая и плавно опускаясь, останавливаясь на сильных долях тактов, она как будто изящно «порхает» над другой темой, проходящей в этот момент в басу у второго рояля. Безусловно, линия баса здесь важнее и основательнее (ее тематическая

яркость подчеркивается, прежде всего, регистрово-тембральной стороной), хотя во взаимодействии этих двух тематических образов есть тенденция к равноправию.

Первый период трио содержит два повторенных предложения, начальное из них выстроено на основе этого своеобразного «дуэта»: парящей мелодии первого рояля и более сдержанной и степенной у второго (тт. 136–151). Во втором предложении тема звучит в форме диалога: сначала в верхнем регистре, данная в октавной дублировке у первого рояля, затем ее элементы возникают и в партии второго рояля (тт. 152–167). Общий характер всего периода отмечен авторскими ремарками *dolce* (в начале первого предложения) и *cantabile* (в начале второго). Это дает возможность усмотреть в данном разделе более тонкую детализацию лирической образной сферы, уравновешенно спокойный тон которой отличается от взволнованного и стремительного развертывания предыдущих частей формы. Второй раздел трио (*d*) заимствует свою тематическую основу из начальной части формы, поэтому его можно считать подготовкой общей репризы (тт. 168–199). Об этом же свидетельствует и возвращение основной тональности *Es-dur*.

После точной общей репризы переход к коде осуществляется при помощи нарастания движения к ожидаемой кульминации. Таким образом, в пьесе в целом можно выделить две яркие точки: первая расположена в завершении части *A* (тт. 105–135), вторая — в коде (тт. 309–376). Заключительная кульминация является наиболее яркой, что обеспечивает форме в целом «крещендирующий» характер и подчеркивает концертную яркость и масштабность пьесы.

Характеризуя роль каждой из двух партий фортепианного ансамбля, следует отметить, что они индивидуализированы по функциям. Распределение материала осуществляется с явным лидерством первого рояля. Его партию можно считать солирующей, поскольку основные интонационно-тематические процессы поручаются именно ей. В данной партии наблюдается также общая тенденция к усложнению фактуры (преобладание октавных и аккордовых дублировок, использование пассажной техники). Второй рояль выполняет скорее аккомпанирующую функцию, хотя ему тоже поручаются некоторые элементы тематического комплекса: различные подголоски, дополняющие либо подготавливающие тему. При этом обе партии фортепианного дуэта спаяны гармонической основой, которая, тем не менее, реализуется у обоих инструментов по-разному. Если у второго рояля гармония представлена преимущественно в виде «собранных» аккордов, подчеркивающих трехдольность вальсовой пульсации, то гармоническая вертикаль первой партии решена более многообразно в фактурном отношении: здесь встречается не только аккордовый склад, но и разные виды фигурации, а также пассажи.

Библиографические ссылки

1. ДРУСКИН, М. *Очерки по истории танцевальной музыки*. Ленинград: Музгиз, 1936.
2. ЦАРЕВА, Е. Вальс. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 1. Москва: Сов. энциклопедия, 1973, стлб. 656–658.
3. NEGRUȚA, O. Valsul de concert. În: *Crestomația repertoriului pedagogic pentru două pianе: (din operele compozitorilor moldoveni)*. Chișinău: Lumina, 1992, pp. 56–82.

Muzică corală, vocală**УНИКАЛЬНЫЙ ПАМЯТНИК МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
БЕССАРАБИИ: ЛИТУРГИЯ СВ. ИОАННА ЗЛАТОУСТА ВЯЧЕСЛАВА
БУЛЫЧЕВА (ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ОПИСАНИЕ)**UN MONUMENT UNIC AL ARTEI MUZICALE DIN BASARABIA: LITURGHIA SF. IOAN
GURĂ DE AUR DE V. BULĂCEV (CONSIDERAȚII PRELIMINARE)THE UNIQUE MONUMENT OF MUSICAL ART FROM BESSARABIA:
THE LITURGY OF ST. JOHN CHRYSOSTOM BY VEACESLAV BULYCIOV
(PRELIMINARY SURVEY)**ЛАРИСА БАЛАБАН,**доктор искусствоведения, конференциар университар,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств**ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,**доктор искусствоведения, профессор,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств**CZU 783.21(470)****783.8(470)****784.1(470)**

Статья посвящена уникальному образцу композиторского творчества Бессарабии, недавно обнаруженному в фондах Национального архива Республики Молдова (НАРМ, ф. R-2983, оп. 1, д. 60а) — Литургии св. Иоанна Златоуста, сочиненной Вячеславом Булычевым на протяжении 1918–1925 годов. Задачей работы является введение в научный обиход этого музыкального документа, историческое значение которого еще предстоит оценить, как в контексте творческого наследия композитора, так и в русле культурно-художественных процессов бессарабского общества. Авторами выполнено предварительное палеографическое и текстологическое описание рукописи, установлен состав входящих в Литургию песнопений.

Ключевые слова: В. Булычев, музыка Бессарабии, литургия, хоровая музыка, многохорное сочинение, автограф

Articolul este dedicat unul monument unic al artei componistice din Basarabia, desoperit recent în fondurile Arhivei Naționale din Republica Moldova (NARM, fond R-2983, inventory 1, d. 60a) — Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur, compusă de V. Bulăcev pe parcursul anilor 1918–1925. Scopul articolului rezidă în introducerea în circuitul artistic al acestui document muzical, importanța istorică a căruia urmează încă a fi apreciată, atât în contextul moștenirii artistice a compozitorului, cât și din perspectiva proceselor cultural-artistice ale societății basarabene. Autorii au efectuat descrierea paleografică și textologică preliminară și au consemnat componența cântărilor incluse în Liturghie.

Cuvinte-cheie: V. Bulăcev, muzica din Basarabia, liturghie, muzică corală, lucrare multi-corală, autograf.

The article is devoted to the unique example of composers' creativity from Bessarabia that has been recently discovered in the collections from the National Archives of the Republic of Moldova (NARM, fund R-2983, inventory 1, d. 60a) — The Liturgy of St. John Chrysostom, composed by Vyacheslav Bulyciov during the 1918–1925 period. The aim of the work is the introduction to scientific use of this musical document, the historical value of which is yet to be assessed, in the context of the composer's creative heritage, and in line with the cultural and artistic processes of the Bessarabian society. The authors carried out a preliminary paleographic and textual description of the manuscript and set the composition of the liturgy chants.

Keywords: V. Bulyciov, music from Bessarabia, liturgy, choir music, multichoir work, autograph

В.А. Булычев (1872–1959) — значимая фигура отечественной культуры первой половины XX века. Хоровой дирижер и композитор, ученик М. Ипполитова-Иванова и С. Танеева, получивший известность своей активной музыкально-просветительской деятельностью, в особенности на ниве пропаганды хорового творчества и исполнительства, он много сил отдал работе с любительскими коллективами. В большинстве энциклопедий и энциклопедических изданий [например, 1; 2, с. 80–86] В. Булычев фигурирует как организатор Московской симфонической капеллы, хора Пречистенских рабочих курсов — московских любительских хоров, прославившихся высоким уровнем исполнения европейского классического репертуара. Его идея симфонического хора — уподобление тембровых возможностей хорового звучания оркестровой или органной партитуре, — оказала влияние на хоровое творчество С. Танеева, А. Гречанинова и других русских композиторов начала XX в.

В бессарабский период своей жизни В. Булычев продолжил музыкальную деятельность, выступив организатором ряда просветительских и образовательных проектов, в том числе Симфонического хора.

В одной из недавних мемуарных публикаций о деятельности Московской симфонической капеллы, руководимой В. Булычевым, отмечается самоотверженность и энтузиазм ее руководителя, поддержанные хористами из творческой молодежи, а также несомненные заслуги всего предприятия по ознакомлению широкой музыкальной общественности с шедеврами старинной полифонической и ораториальной музыки [3]. В то же время, сочувствуя огромным организаторским усилиям, а также материальным затратам В. Булычева, приветствуя увлеченность и любовь к музыке всех участников симфонической капеллы, наблюдатель сетовал на любительский характер музыкального исполнения. По-видимому, это описание деятельности симфонической капеллы в зале Московской консерватории можно распространить и на бессарабскую практику организации и выступлений Симфонического хора под руководством В. Булычева в Кишиневе.

Помимо практической — исполнительской — деятельности хормейстера, талантливый руководитель пытается осмыслить свой опыт работы с хоровыми коллективами, ведет дневник, который сохранился в личном архиве музыканта и сегодня привлекает внимание исследователей [4]. Он печатает несколько работ, в которых делится своими мыслями о хоровом искусстве и высказывает идею «вокальной симфонизации» [5, 6]. Менее известно его композиторское наследие, которое ведет отсчет, начиная с 1894–1896 годов [4, с. 116]. Недавно обнаруженная¹ в фондах Национального архива Республики Молдова (НАРМ, ф. R-2983, оп.1, д.60а) рукопись партитуры *Литургии св. Иоанна Златоуста* для хоров *a cappella*, сочиненной Вячеславом Булычевым в межвоенный период, расширяет наши представления о творческих интересах музыканта. Эта духовная композиция заслуживает исследования с точки зрения воплощения в ней практического опыта зрелого хормейстера.

Выявленный экземпляр партитуры обладает особой ценностью для исследователей, представляя собой автограф, собственноручно выполненный композитором, о чем свидетельствуют многочисленные записи на его листах. Подлинность рукописи и ее авторство удостоверяется оригинальной подписью В. Булычева и датой завершения работы (л. 84 об.).

¹ Авторы статьи выражают благодарность проф. С.В. Циркуновой, которая любезно обратила их внимание на хранящуюся в архивном фонде рукопись *Литургии*.

Авторами выполнено предварительное описание рукописной партитуры, создававшейся на протяжении 1919–1925 годов и законченной в Кишиневе 11 февраля 1925 г. Экземпляр музыкального произведения содержит ценные сведения относительно хронологии творческого процесса композитора, благодаря тому, что каждое из песнопений, входящих в состав Литургии, датировано. Некоторые из составных частей цикла, а также Литургия в целом подписаны рукой автора и снабжены точной датой их завершения, сообщаемой в конце их музыкального текста. В отдельной записи В. Булычев также уточнил обстоятельства и период сочинения работы: «Настоящая *Литургия* начата в г. Прилуках Полтавской губернии (*Верую*), в сентябре 1918 года, а окончена в г. Кишиневе 11 февраля 1925 года в 9 часов 20 минут вечера» (л. 62 об.).

Из композиторской датировки песнопений следует, что части Литургии писались в свободном порядке. Первые из созданных им хоров — №13 *Верую* (19.03.1919), №17 *Отче наш* (01.01.1923), №11 *Херувимская* (19.01.1923), а последние, в хронологическом порядке, — №25 *Слава Отцу и Сыну* (03.01.1925), №20 *Благословен грядый* (05.12.1925), №19 *Хвалите* (11.02.1925). Большинство песнопений написано им в августе–октябре 1923 года (22 из 34). В. Булычев указал также в партитуре, что №15 *Тебе поем*, №19 *Хвалите (концерт)*, №22 *Видехом*, №25 *Слава Отцу и Сыну* написаны им в Кишиневе. Сквозная нумерация песнопений, а также оставшееся без пагинации оглавление из 25 номеров, с указанием их страниц и явно приписанными впоследствии датами сочинения были выполнены позже.

Рукопись выполнена чернилами, беглым почерком, на 83 листах преимущественно 14-строчной немецкой (точнее, австрийской) нотной бумаги большого формата, рыхлой по структуре и пожелтевшей от времени. (Оригинальная композиторская пагинация из 166 страниц была заменена в архиве фолиацией). В левом нижнем углу каждого сдвоенного листа имеется фабричный штампель изготовителя, в виде стоящего на задних ногах льва, держащего развернутый свиток с латинскими буквами на ленте, пересекающей штампель слева направо: J.E.&C°. С левой стороны штампель обрамляет цветочная гирлянда. Этот колофон, также логотип (монограмма) обычно ассоциируется с производством венского литографа и издателя Йозефа Эберле (Josef Eberle).

Под печатью указано: «Protokoll Schutzmarke №3 14 lining» (по-видимому, формат №3, 14-строчный, оригинальный размер примерно 34,5x26,5 см). Листы вначале сложены в тетрадь по пять, поэтому штампель повторяется через 5 немаркированных листов. Далее тетради формируются хаотично, что, по-видимому, объясняется прерывистым процессом работы над *Литургией*. Встречаются и обрезанные листы формата №4, с 16 строчками, в оригинале 34,7x26,3 см, например, л. 13–14 и др., того же производителя. Есть и бумага формата №4 Depose, (л. 62). Т. е. сочинение записано на бумаге разных форматов, с разным количеством нотных осцев, по-видимому, различных годов изготовления, так как листы варьируются по цвету.

Любопытно, что на нотной бумаге того же производителя, но разных форматов — от 10-строчной №70 до 16-строчной №4, — сделаны черновые наброски А. Берга к опере *Воццек*, датируемые также началом 20-х годов прошлого века, А. Шенберга к *Песням Гурре* (1900–1911), партитура транскрипции *Addio di Orfeo* Сэмюэля Барбера, написанная предположительно в Вене в 1934 г.! [см, например, 7]. Остается только догадываться, как подобная нотная бумага могла попасть в руки В. Булычева.

По страницам партитуры щедро рассыпаны свидетельства если не исполнения сочинения, то, по крайней мере, подготовки к нему: карандашом проставлена динамика, агогика, пронумерованы такты, подчеркнуты некоторые композиторские указания. На одной

из страниц даже дописан заключительный аккорд (л. 66 об.), уточнена нумерация песнопений, приписан текст на румынском латиницей к Трисвятому и некоторым др. мелодиям (л. 14 об.–16). Имеется вставка листа другого качества после л. 23. Есть и другие записи, смысл которых предстоит раскрыть (например, числовые подсчеты, за которым следует слово «антракт» — л. 67).

В. Булычев включил в свою *Литургию* исключительно обиходные неизменяемые песнопения. Так в *литургию оглашенных* (II часть литургии) вошли изобразительные антифоны — первый (№2 *Благослови, душе, моя...*), второй (№3 *Хвали, душе моя, Господа*), третий *Евангельские блаженства* (№5 *Блаженны*); — *Единородный Сыне* (№4 *Единородный*); *Трисвятое* (№7).

Неизменяемые песнопения III части литургии — *литургии верных*, — включают следующие песнопения: *Херувимская песнь* (№11 *Херувимская*), *Символ веры* (№13 *Верую*), *Милость мира* (№14), *Достойно и праведно* (введено Булычевым в №14 *Милость мира*), *Свят, Свят, Свят* (изложено в составе №14 *Милость мира*), *Тебе поем* (№15), *Достойно есть* (№16), *Отче наш* (№17), *Причастны* (№19 *Хвалите — концерт*, №20 *Благословен грядый*, №21 *Тело Христово*), *Видехом Свет истинный* (№22), *Да исполнятся уста наши* (№23).

Отличительными особенностями *Литургии* стали: многохорность (число хоров достигает пяти, что предполагает особо торжественный повод для исполнения), концертность (использованы средства музыкальной выразительности, свойственные для концертных жанров, хор трактуется как оркестр, среди приемов концертирования — виртуозная хоровая техника, контрасты антифонного хорового исполнения, *solo-tutti* и др.), большой объем звучания, достигаемый благодаря пространственным эффектам, вследствие специального размещения хоров (верхний хор, нижний хор, и т.п.), опора на гармоническую вертикаль, полнота аккордового склада, с использованием дублировок, многозвучных аккордов.

Необычный состав исполнителей, достигающих пятихорного звучания (например, в Концертах), с обилием сольных эпизодов, сложная хоровая техника, тесситура, *divisi* хоровых партий, и др. свидетельствуют об ориентации В. Булычева на высокопрофессиональные хоровые коллективы и тщательный репетиционный процесс, что заставляет вспомнить идею симфонического хора, высказанную в трудах композитора [4, 5]. Именно многохорные композиции способны по своим масштабам, а также благодаря возможностям антифонного хорового звучания, контрастам звуковедения, штрихов, нюансировки и т.д. приблизиться к симфоническим фрескам.

Среди наиболее ярких, развернутых хоров — №19 *Хвалите* (концерт), №25 *Слава Отцу и Сыну*, №13 *Верую*, №7 *Трисвятое*, №11 *Херувимская*, №21 *Тело Христово*, антифоны (№№2, 3, 5).

Таблица 1. Состав *Литургии св. Иоанна Златоуста*, сочинение В. Булычева

№ п/п	№ (согласно оглавлению)	Название / жанр песнопений <i>Литургии</i> Булычева	Дата написания	Состав исполнителей	Страницы	Количество тактов
1	1	Великая ектенья	26.08.1923	I (S, A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2}),	1–2	50

№ п/п	№ (согласно оглавлению)	Название / жанр песнопений <i>Литургии</i> Булычева	Дата написания	Состав исполнителей	Страницы	Количество тактов
				II (S _{1,2} , A, T _{1,2} , B _{1,2})		
2	2	Антифон первый <i>Благослови, душе моя...</i> (Псалом 102)	08.09.1923	I (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2}), II (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2})	3–7	94
3		Малая ектенья	08.09.1923	I (S, A _{1,2} , T, B)	8	10
4	3	Антифон второй <i>Хвали, душе моя, Господа</i> (Псалом 145)	08.09.1923	I (S, A, T _{1,2} , B _{1,2}), T solo, II (S, A, T, B _{1,2}), B solo	8–16	89
5	4	<i>Единородный</i>	26.08.1923	I (S, A _{1,2} , T _{1,2} , B)	17–19	32
6		Малая ектенья	26.08.1923	I (S, A, T, B)	19	9
7	5	<i>Блаженны</i>	10.09.1923	I (S _{1,2} , A, T _{1,2} , B _{1,2}), II (S, A, T _{1,2} , B _{1,2}), A solo	19–23	86
8		<i>Господи помилуй</i>	11.09.1923	I (S, A, T, B), II (S, A, T, B)	24	7
9	6	<i>Приидите, поклонимся</i>	12.09.1923	I (S, A, T _{1,2} , B _{1,2}), II (S, A, T, B), V— верхний хор (хор мальчиков: дисканты 1,2, альтино, тенора)	24–26	39
10	7	<i>Трисвятое</i>	19.09.1923	I (S, A, T, B), II (S, A, T _{1,2} , B _{1,2}), III (A мальчики, T, B _{1,2}), IV (A _{1,2} мальчики, T _{1,2} , B _{1,2}), V — верхний хор (хор мальчиков: дисканты 1,2, альтино 1,2, тенора)	27–34	111
11	8	<i>Аллилуйя</i> (После чтения Апостола)	20.09.1923	I (S _{1,2} , A, T _{1,2} , B _{1,2}), II (S _{1,2} , A, T, B _{1,2})	34–36	25
12		<i>Слава Тебе Господи</i> (После чтения Евангелия)	21.09.1923	I (S _{1,2} , A, T, B), II (S _{1,2} , A, T _{1,2} , B)	36–37	8
13	9	Сугубая ектенья	23.09.1923	I (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2}), II (S _{1,2} , A, T _{1,2} , B _{1,2})	37–39	41
14	10	Ектенья об усопших	26.09.1923	I (S, A, T, B), II (S, A, T, B)	39–41	74

№ п/п	№ (согласно оглавлению)	Название / жанр песнопений <i>Литургии</i> Булычева	Дата написания	Состав исполнителей	Страницы	Количество тактов
15	11	<i>Херувимская</i>	19.01.1923	I (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2,3}), II (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2,3}), III (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2,3}), IV (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2,3})	42–49	109
16	12	Ектеня просительная	29.09.1923	I (S _{1,2} , A, T _{1,2} , B _{1,2}), II (S _{1,2} , A, T _{1,2} , B _{1,2})	49–50	35
17		Отца и Сына	29.09.1923	I (S _{1,2} , A, T _{1,2} , B _{1,2})	51	8
18	13	<i>Верую</i>	19.03.1919	I (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2}), II (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2}), B solo, T solo, S solo	51–67	128
19	14	<i>Милость мира</i>	02.07.1923	I (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2}), II (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2})	67–70	60
20		<i>Благословен грядый</i>	08.08.1923	S _{1,2} , A solo, I (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2}), V— верхний хор (тт.95– 102 хор мальчиков: дисканты 1,2, альтино 1,2)	70–73	58
21	15	<i>Тебе поем</i>	11.08.1923	I (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2}), II (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2})	73–75	45
22	16	<i>Достойно</i>	11.10.1923	I (S _{1,2} , A, T _{1,2} , B _{1,2}), II (S _{1,2} , A, T _{1,2} , B _{1,2})	75–78	25
23		<i>И всех и вся</i>	12.10.1923	I (S, A, T, B _{1,2}), II (S, A, T, B _{1,2})	78	11
24		Ектеня просительная	12.10.1923	I (S, A, T, B)	78–79	30
25	17	<i>Отче наш</i>	01.01.1923	I (S, A _{1,2} , T, B _{1,2}), II (S, A _{1,2} , T, B _{1,2}), solo S _{1,2} , A, T	79–81	39
26	18	<i>И Духови Твоему (Поем молитвы Господни)</i>	12.10.1923	I (S, A, T, B, II (S, A, T, B)	82	18
27	19	<i>Хвалите (концерт)</i>	11.02.1925	I (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2}), II (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B _{1,2}), III (A, T _{1,2} , B _{1,2}), IV (A, T _{1,2} , B _{1,2}), V верхний хор (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2}), S, A, T, B solo	83– 123	367
28	20	<i>Благословен грядый</i>	05.02.1925	I (S, A, T _{1,2} , B)	124	7

№ п/п	№ (согласно оглавлению)	Название / жанр песнопений <i>Литургии</i> Булычева	Дата написания	Состав исполнителей	Страницы	Количество тактов
29	21	<i>Тело Христово</i>	21.12.1924	I (S, A, T _{1,2} , B _{1,2}), II (S, A, T, B _{1,2}), III (S, A, T, B), V верхний хор (S _{1,2} , A _{1,2}), S, T solo	125– 133	107
30	22	<i>Видехом</i>	26.12.1924	I (S _{1,2} , A, T, B), II (S _{1,2} , A, T, B), V верхний хор (S _{1,2} , A)	133– 136	56
31	23	<i>Да исполнятся</i>	06.09.1924	I (S _{1,2} , A, T, B)	136– 137	29
32		Малая ектеня	08.09.1924	II (S _{1,2} , A, T _{1,2} , B)	137– 138	21
33	24	<i>Буди Имя</i> <i>Господне</i>	04.09.1924	III (S, A, T, B _{1,2}), IV (S, A, T, B _{1,2}), V верхний хор (S _{1,2} , A _{1,2})	138– 139	27
34	25	<i>Слава Отцу и</i> <i>Сыну</i>	03.01.1925	I (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B), II (S _{1,2} , A _{1,2} , T _{1,2} , B), III (A, T _{1,2} , B _{1,2}), IV (A, T _{1,2} , B _{1,2}), V верхний хор (S _{1,2} , A, T _{1,2})	140– 166	151

В заключение заметим, что изучение партитуры *Литургии св. Иоанна Златоуста*, принадлежащей перу В. Булычева, предполагает исследование особенностей ее жанрово-стилевой ориентации, музыкальной композиции, взаимодействия канона и авторского начала, отношения к обиходным песнопениям, специфики трактовки текста и др. вопросов организации цикла песнопений главного богослужения Православной церкви — Божественной литургии. Решение этих задач должно проводиться в русле основных тенденций в области духовно-музыкального православного искусства своего времени, а также в контексте бессарабского музыкального искусства первой четверти XX в.

Библиографические ссылки

1. КОРАБЕЛЬНИКОВА, Л. Булычев В.А. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1973, т.1, стлб. 607.
2. ЛОКШИН, Д. *Замечательные русские хоры и их дирижёры*. Москва: Музгиз, 1963.
3. ДУРЫЛИН, С. В зале консерватории. Из воспоминаний. В: *Москва* [online]. Дек. 2013 [accesat 02.05.2015]. Disponibil: http://www.moskvam.ru/publications/publication_1022.html.
4. КАРПОВ, П. «Год за годом в музыке»: о практической деятельности В.А. Булычева. В: *Театр, живопись, кино, музыка*. Москва: ГИТИС, 2013, № 1, с. 113–129.
5. БУЛЫЧЕВ, В. А. Хоровое пение как искусство. В: *Регентское дело*. Севастополь, 2006, №1, с. 25–35.
6. БУЛЫЧЕВ, В. А. Хоровое пение как искусство. В: *Регентское дело*. Севастополь, 2006, №2, с. 21–29.

7. Papiersorten [online]. In: *Arnold Schoenberg Center*. [accesat 02.07.2015]. Disponibil: <http://www.schoenberg.at/compositions/allepapiersorten.php>.

CREAȚIILE ORIGINALE DE AUTOR — IMNELE HERUVICE DIN CICLUL LITURGIC IMNELE SFINTEI LITURGHII DE MIHAIL BEREZOVSCHI — PARTICULARITĂȚI COMPONISTICE ȘI DE DRAMATURGIE

AUTHOR'S ORIGINAL CREATIONS — CHERUBIC HYMNS FROM *THE DIVINE LITURGY HYMNS CYCLE* BY M. BEREZOVSCHI — COMPOSITIONAL AND DRAMATURGY PARTICULARITIES

HRISTINA BARBANOI,

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

**CZU 783.21(478)
783.8(478)**

Articolul de față prezintă analiza a trei Imne Heruvive semnate de către compozitorul basarabean Mihail Berezovschi, pe care le găsim în paginile ciclului său "Imnele Sfintei Liturghii". Creațiile sunt analizate din punctul de vedere al particularităților componistice și a trăsăturilor de dramaturgie. În cazul fiecărei creații în parte este apreciată componența corală interpretativă, factura muzicală, inclusiv procedeele polifonice, forma muzicală, înveșmântarea armonică, precum și gradul de corespundere a mijloacelor armonice utilizate, raportate la armonia specifică cântării bisericești ortodoxe, nu în ultimul rând legătura dintre muzică și text — care este un aspect deosebit de important în cântarea liturgică, dar și gradul de popularitate și viabilitatea celor trei creații.

***Cuvinte-cheie:** Mihail Berezovschi, Imne Heruvive, particularități componistice, muzică bisericească, muzică corală, creații originale*

This article presents the analysis of three Cherubic Hymns signed by the Bessarabian composer Mihail Berezovschi, that we find in the pages of his cycle "The Divine Liturgy Hymns". The creations are analyzed in terms of compositional particularities and dramaturgy features. For each creation in part is appreciated the interpretative choral composition, the musical texture, including the polyphonic processes, musical form, the harmonic clothing, and also the suitability of the harmonic means used, reported to the Orthodox church singing harmony, not in the least the connection between the music and text — which is a very important aspect in the liturgical chant, but also the popularity degree and the viability of the three creations.

***Keywords:** Mihail Berezovschi, Cherub Hymns, compositional particularities, church music, choral music, original creations*

M. Berezovschi este compozitorul basarabean de muzică corală religioasă, care, în ciclul său liturgic *Imnele Sfintei Liturghii* [1] a inclus, pe lângă Imne Heruvive ce aparțin altor compozitori (Heruvicul nr.5, nr.3 și nr.7 de D. Bortneanski; Heruvic după melodie greacă, armonizat de G. Lvovschi; Heruvic după melodie "Staro-Simonovscaia"), și 3 Imne Heruvive proprii, care reflectă elocvent stilul său componistic, format sub influența cântării bisericești de tradiție bizantină și slavonă, trecut prin filtrele limbajului muzical european.

Heruvicul nr.1 la trei voci [1, p. 34–35], care după indicațiile compozitorului poate fi interpretat de către trei tipuri de colective corale omogene feminine: *Soprano* I, II și *Alto*, sau Vocea I-a, a II-a și a III-a, și bărbătesc: *Tenori* I, II și *Bassi*. Forma acestei creații este bipartită simplă cu repriză mică, având schema *A+B*, în care prima parte conține trei secțiuni *a+a1+a2*, iar cea de-a doua se prezintă ca *b+a*. Prima parte are o structură strofică, în conformitate cu textul canonic al acestei rugăciuni, mai exact este vorba despre 3 strofe, repetate pe un material muzical

absolut identic, textul celor 3 strofe fiind expus în formă sinoptică. Tonalitatea de bază este *fis-moll*, metrul de 4/4, caracterul primei părți a formei bipartite simple este unul liniștit, contemplativ, predispușe spre înălțarea spiritului către cele sfinte, spre contemplarea tainelor celor mai presus de fire, prin eliberarea de grijile lumești. Acest caracter este potențat și de tempoul *Adagio*, dar și de nuanța dinamică *p*.

Între părțile *A* și *B* este expus tradiționalul *Amin*. Secțiunea *b* din partea a doua vine cu un material muzical nou; ca și caracter această secțiune denotă un triumf, într-un tempou *Allegretto*; sub aspectul nuanțelor dinamice predomină sonoritatea *f*, întrucât textul rugăciunii vine să-L preaslăvească pe *Împăratul tuturor*. Ca dimensiuni, este mai redusă: dacă secțiunile “a” au câte 10–11 măsuri, atunci prima secțiune a părții a doua are doar 6 măsuri, ce se impune, totuși, atenției ascultătorului prin caracterul său contrastant.

Mica repriză a formei bipartită simplă preia materialul muzical-armonic al primei părți și începe în momentul în care corul cântă fraza *Pre cel nevăzut înconjurat de cetele îngeresti*. În acest fel se creează impresia de unitate a întregii forme, mica repriză conferindu-i un caracter desăvârșit. Aici revine și nuanța *pp* de la începutului imnului, care și de această dată vine în perfectă concordanță cu textul rugăciunii, întrucât este vorba despre ceva tainic, îngeresc. Repriza este aproape identică și diferă de secțiunile părții I a formei bipartite doar prin latura dinamică a perioadei a II-a, care sună pe textul *Aliluia* pe nuanța *f*, într-un caracter triumfător, întrucât *Aliluia* se traduce ca *Slavă ție, Dumnezeuule*.

În plan armonic, imnul începe în tonalitatea *fis-moll*, predomină alternarea constantă dintre modul minor natural și cel armonic, anume acest aspect și reprezintă o trăsătură distinctivă a acestui heruvic, de rând cu alte procedee precum pedala armonică în vocea inferioară, pe care se desenează conturul melodiei conduse de vocile superioare, care sună cel mai ades la interval de terță. Spre sfârșitul perioadei I a primei părți, ce se finisează pe armonia de dominantă, observăm o melodizare ușoară a basului, care comportă nu doar rolul de suport armonic, ci și o funcție melodică.

Cea de-a doua perioadă a primei părți este mai dinamică și conține mai multe schimbări în plac armonic. În primul rând, aceasta aduce o surpriză tonală, întrucât după dominantă de la sfârșitul primei perioade, se aștepta sonoritatea tonică, care, însă, este înlocuită cu trisonul incomplet al tonalității paralele majore — *A-dur*, urmat de un lanț de inflexiuni: $D_2 \rightarrow VI_6$, $D_2 \rightarrow S_6$; întâlnim și acorduri incomplete de dublă dominantă, deși predomină factura omofonă, compozitorul nu renunță nici de această dată la momentele în care corul cântă melodia la unison.

Partea a II-a a formei tripartite simple vine cu o culoare modală specifică, imprimată de minorul armonic cu 2+ dintre treapta a VI-a naturală și a VII-a ridicată ce sună în linia melodică a vocii superioare, evidențiată de mersul succesiv de la treapta a V-a a modului spre treapta I. În primele două măsuri ale părții de mijloc în vocea inferioară apare din nou pedala, de această dată pe treapta a V-a, după care întâlnim și un șir de succesiuni armonice precum turația întreruptă $D_7 - VI - III - VII \rightarrow s - t - II_2^{-5} - t - II_6^{-5} - DDVII_7^{-3} - D$. Ca urmare a facturii simple la 3 voci, se întâlnesc adeseori acorduri incomplete, iar raportând latura armonică la regulile armoniei clasice sesizăm unele abateri: încrucișări ale vocilor, dublări neregulate ale terțelor etc. Însă în plan general, acest imn heruvic impresionează prin simplitatea sa și, în mod incontestabil, are forța de a ajuta credincioșii prezenți la rugăciune să își înalțe spiritul spre cele cerești.

Un alt imn heruvic, mult mai complex este *Heruvicul nr.2* semnat de compozitorul M. Berezovschi îl găsim în paginile 36–38 ale ciclului *Imnele Sfintei Liturghii*. Aceasta este o creație concepută pentru cor mixt, cu o factură amplă în care predomină sonoritatea la patru voci; însă, în unele locuri, compozitorul recurge la divizarea partidei sopranelor ajungând astfel la numărul de cinci voci. Imnul este compus în tonalitatea *C-dur*, metrul 4/4.

Forma generală este bipartită simplă contrastantă, de tipul $A+B$, unde fiecare parte are câte trei secțiuni, ce rezultă din structura textuală a acestui imn. Primele două secțiuni ale primei părți se aseamănă în mare măsură, atât în plan melodic, cât și armonic, doar că în secțiunea a doua lipsește materialul muzical al primei măsurii din secțiunea întâia, care avea un caracter expozitiv. Tempoul părții I a formei bipartite este *Adagio*, caracterul acestei părți fiind unul narativ, melodia este una de largă respirație și este transmisă de la vocea de debut a altistelor la cea a sopranelor, astfel încât în decursul primelor patru măsuri melodia se desfășoară pe un diapazon destul de larg, ajungând de la nota *do*¹ până la cea mai înaltă notă — *sol*².

Primele două secțiuni ale primei părți sunt construite în formă de perioadă, în care propoziția inițială se termină cu D_7 , care se rezolvă la începutul celei de-a doua propoziții prin turația întreruptă, adică nu în trisonul tonicii, ci în cel al treptei a VI-a, care se egalează cu trisonul treptei a II-a din *G-dur* după care întreaga propoziție reprezintă o succesiune armonică în această nouă tonalitate: $VI=II-II_7-D_9-D_7-VI-T^{6/4}-II^{6/5}-T_6-s^a-T^{6/4}-II^{4/3}-II^{4/3^a}-D_7-T$.

Cea de-a treia secțiune a primei părți începe doar cu partițiile de voci bărbătești — tenori și bași — cărora li se alătură și cele feminine o măsură mai târziu. Această secțiune vine cu un contrast modal: începe în tonalitatea *e-moll*, însă deja în măsura a treia a primei perioade reapare tonalitatea de bază *C-dur*, cu care se și încheie prima parte a formei bipartite. Și în cadrul acestei secțiuni auzim un șir de inflexiuni, de asemenea atrag atenția ascultătorului acorduri din grupul de subdominantă în modul major armonic, întârzieri ale sunetelor acordice, acorduri incomplete, distanță mai mare de octavă între diferite combinații ale vocilor superioare, turații armonice precum $T_6-D^{6/4}-T$ etc.

Ca și nuanțe dinamice merită a fi menționate *pp* de la începutul imnului, ce predomină pe parcursul primelor două secțiuni, iar la începutul secțiunii a treia atunci când corul — purtător al rugăciunii colective — cântă fraza *Toată grija luminează să o lepădăm*, compozitorul indică chiar nuanța *ppp*, întrucât în cadrul tainei euharistice oamenii se aseamănă cu îngerii. E clar că emiterea unui sunet colectiv pe asemenea nuanțe dinamice necesită o măiestrie aparte și un înalt nivel al profesionalismului coriștilor, iar din câte se pare, M. Berezovschi, în calitate de dirijor reușea să scoată din coriștii pe care îi conducea un sunet impecabil.

Partea a II-a a formei bipartite în care este conceput *Heruvicul nr.2* are, de asemenea, trei secțiuni. Ea vine cu un contrast de tempou — *Maestoso*, dar și de nivel al sonorității — *f*, ce potențează exprimarea caracterului solemn al cântării prin care se slăvește *Împăratul tuturor*. Prima secțiune sună triumfător în luminoasa tonalitate *C-dur*, încep pe rând vocile sopranelor, apoi li se alătură altistele și tenorii, iar ulterior și vocile bașilor, creând astfel un efect contrapunctic, atât sub aspect muzical, cât și textual.

Cea de-a doua strofă cu textul *pe Cel nevăzut înconjurat de cetele îngerești* este prezentată ca un moment solistic al grupului de voci feminine și aduce și un contrast modal sunând în tonalitatea *a-moll*, dar și de sonoritate, compozitorul indicând nuanța *p*. Prin intrarea succesivă a vocilor, se creează iluzia unei imitații, care totuși se produce parțial numai la nivel textual.

A treia strofă a părții a II-a readuce nuanța *f*, după momentul solistic al vocilor feminine din secțiunea precedentă care a sunat la 3 voci, aici compozitorul recurge la *divisi* în partidele sopranelor și a tenorilor atingând astfel numărul de 6 voci, textul *Aliluia* sunând într-o factură extinsă, bogată într-un caracter solemn.

De o frumusețe aparte este și *Heruvicul nr.3* semnat de compozitorul M. Berezovschi. Acesta are două variante, una pentru cor mixt cu *divisi* ale sopranelor și tenorilor, adică la șase voci, și o variantă mai simplă la trei voci (*Soprano I, II și Alto sau Tenori I, II și Bassi*). Imnul este conceput în tonalitatea *F-dur*, măsura 4/4. Este scris în formă bipartită de tipul $A+A'$, întrucât partea a II-a reia materialul primei părți, însă cu unele modificări structurale. Partea I conține trei

secțiuni, în conformitate cu cele trei strofe ale imnului, de până la ieșirea cu Sfintele Daruri. Prima strofă cuprinde 13 măsuri și se încheie cu inflexiune în tonalitatea dominantei, care face legătură spre cea de-a doua strofă, ce reprezintă repetarea exactă a materialului muzical-armonic al primei (în partitură acest lucru este indicat prin semnul reprizei). Melodia nu este una prea dezvoltată, în prim plan fiind adusă latura armonică. În legătură cu aceasta, pe durata întregului imn este menținută o factură acordică, corală. Imnul începe cu o turație ajutătoare pe pedala susținută pe treapta I a modului care persistă pe parcursul a trei măsuri, luând naștere următoarea succesiune armonică: $T-S^6/4-T-II_2^{-5}-T-II_2^{-5}-T-DD_2^{\#1,-5}-T-VI_6$.

Merită de menționat organizarea texturii pe care o descoperim aici – practic, materialul muzical al vocilor de pe portativul superior (*Soprani I, II și Alti*) este dublat cu exactitate la o octavă în jos de către vocile bărbătești (*Tenori I, II și Bassi*). Ca rezultat, deși factura este una încărcată, cu un număr impunător de voci — șase, totuși, unele acorduri nu sunt complete, - în schimb avem sonorități în care se dublează atât primele, cât și terțele sau cvintele.

În plan armonic, imnul continuă cu o serie de elipse, după ce D_7 nu e rezolvat în tonică, ci în trisonul treptei a VI, sună $II^6/5+D_7 \rightarrow III$, doar că în locul trisonului treptei a III-a apare VI_7 , urmat de $S_6-II^4/3 \rightarrow III$. Pentru scurt timp se revine la trisonul T prin $D^4/3$, ca imediat după aceasta să intervină un șir de inflexiuni: $D^4/3 \rightarrow VI$, apoi $D^4/3 \rightarrow S$, urmează o cadență mai atipică, care și ea include o inflexiune: $K^6/4-D^4/3 \rightarrow D$.

Dacă primele două strofe ale primei părți se încheie cu inflexiune spre trisonul dominantei, atunci cea de-a treia strofă, care diferă de primele două anume prin cadența întreruptă, prin care se ajunge la trisonul treptei a VI-a, fiind urmată și de o secțiune complementară, ce prezintă următoarea succesiune armonică plagală: $S-II^6/5-S-II^6/5-S-II^6/5^a-T$, care se repetă cu schimbarea locurilor vocilor: tenorii preiau melodia din partida sopranelor, sopranele, la rândul lor, preiau melodia de la altiste, iar altistele preiau materialul muzical al tenorilor, creându-se astfel un dialog între voci după principiul contrapunctului complex, mai exact, contrapunctul cvadruplu în condițiile scriiturii armonice.

Cea de-a doua parte a formei bipartite preia materialul muzical-armonic al primei părți, însă vine cu un contrast de tempo: *Allegretto* în loc de *Adagio*, și de dinamică *f* în loc de *pp* din prima parte. Diferența structurală ce intervine aici, e în strânsă legătură cu textul. Aici nu mai este nevoie de a repeta materialul muzical al primei strofe, de aceea partea a doua are doar două strofe, în care cea de-a doua reprezintă repetarea dinamizată, datorită omiterii primelor patru măsuri ale ultimei strofe din prima parte, a strofei a treia din prima parte, inclusiv cu secțiunea concluzivă.

La fel ca și în cazul *Heruvicului nr.2*, în limitele părții a doua avem un contrast de nuanțe dinamice: debutează cu *f* atunci când corul cântă *Ca pre Împăratul tuturor primind*, apoi urmează fraza *pre cel nevăzut înconjurat de cetele îngerești* pe nuanța *pp*, iar în finalul imnului, când se cântă *Aliluia*, revine nuanța *f* și caracterul triumfător. Întreaga creație, însă, se încheie, totuși, pe nuanțe de *pp*, grație indicațiilor agogice *ritenuto* și *diminuendo*.

Toate cele trei creații analizate se bucură de o mare popularitate, sunt cunoscute de către credincioși și interpretate de către corurile bisericești din întreaga țară, întrucât sunt accesibile pentru diverse componente corale, grație mai multor variante interpretative pe care le propune compozitorul în ciclul său liturgic. Astfel se explică și viabilitatea acestor Imne Heruvice compuse de către Mihail Berezovschi.

În concluzie, dorim să atragem atenția asupra faptului că cele trei creații originale pe textul Imnului Heruvic prezintă unele varietăți ale genului respectiv, în ceea ce privește forma muzicală, componenta corală interpretativă, factura, inclusiv procedeele polifonice, înveșmântarea armonică, dar și ca imagini ce sunt nuanțate individual. Menționăm și faptul că mijloacele armonice utilizate în aceste Imne Heruvice se încadrează în limitele armoniei specifice cântării bisericești ortodoxe.

Toate mijloacele componistice în ansamblu au capacitatea de a induce enoriașii în starea de rugăciune, datorită faptului că creațiile posedă acel caracter liturgic absolut necesar pentru cântarea în biserică, și astfel, se plasează în cadrul limitelor tradiției de cântare religioasă ortodoxă.

Referințe bibliografice

1. BEREZOVSKI, M. *Imnele Sfintei Liturghii: pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale*. Chișinău: Eparhia Chișinăului și Hotinului, 1922.

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ГЕРОИКО-ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ В КАНТАТЕ В. ЗАГОРСКОГО ПОД ЗНАМЕНЕМ ПОБЕД

PARTICULARITĂȚI ALE REFLECTĂRII SUBIECTULUI EROICO-PATRIOTIC ÎN CANTATA SUB STEAGUL BIRUINȚELOR DE V. ZAGORSCHI

SPECIFIC FEATURES OF THE EMBODIMENT OF THE HEROIC-PATRIOTIC SUBJECT IN THE CANTATA UNDER A BANNER OF VICTORIES BY V. ZAGORSCHI

НАДЕЖДА КУЗНЕЦОВА,

докторант, Академия музыки, театра, изобразительных искусств,
преподаватель, Институт искусств, Тирасполь,

CZU 784.5(478)

Статья посвящена изучению кантаты В. Загорского «Под знаменем побед» (1952), как знакового произведения для своей эпохи — 50-х годов XX в., а также для последующего творчества композитора. Кантата служит воплощением героико-патриотической тематики, являясь в то же время одним из образцов сочинения «на случай» в творчестве композиторов Республики Молдова. В процессе анализа кантаты выявляются ее музыкальные особенности, отражающие художественные ориентиры своего времени.

Ключевые слова: кантата, героико-патриотическая тематика, советская эпоха, атрибуты эпохи, «Под знаменем побед», Татарбунары, хор, оркестр

Articolul este dedicat studiului cantatei "Sub steagul biruințelor" (1952) de V. Zagorschi, ca o lucrare de referință pentru epoca sa — anii 50 ai secolului XX, precum și pentru creația ulterioară a compozitorului. Cantata reprezintă o întrupare a tematicii eroico-patriotice, fiind în același timp un exemplu de compoziție "ocasională" în creația compozitorilor din Republica Moldova. În procesul de analiză a cantatei, caracteristicile sale muzicale sunt revelate, reflectând orientările artistice ale timpului lor.

Cuvinte-cheie: cantată, tematică eroico-patriotică, epoca sovietică, atributele epocii, "Sub steagul biruințelor", Татарбунар, cor, orchestră

The article is devoted to the study of V. Zagorschi's cantata "Under the Banner of Victories" (1952), as a landmark work for his period — the 50s of the 20th century, as well as for the composer's subsequent creation. The cantata serves as an embodiment of the heroic-patriotic themes, being, at the same time, one of the samples of the "occasional" compositions in the works of the composers from the Republic of Moldova. In the process of analyzing the cantata, its musical features are revealed, reflecting the artistic orientations of their time.

Keywords: cantata, heroic-patriotic, themes, the Soviet period, attributes of the time, "Under the Banner of Victories", Tatarbunary, choir, orchestra

Кантата на революционную тему *Под знаменем побед* (1952) В. Загорского на стихи А. Алябова, посвященная героям Татарбунарского восстания 1924 года, служит примером

воплощения героико-патриотической тематики, являясь в то же время одним из образцов сочинения «на случай» в творчестве композиторов Республики Молдова. Жанр кантаты позволил композитору воссоздать в рамках синтетической формы масштабную картину народного восстания, прорисовав различные образы и связанные с ними эмоциональные сферы. Особый интерес в плане отражения героико-патриотической темы представляет первая часть, анализу которой и посвящена данная статья.

Примечателен факт того, что в первом в истории молдавской национальной музыки балете *Рассвет* (1959) композитор обратился к той же теме «борьбы молдавского народа за освобождение» [1, с. 134], что и в своей первой кантате *Под знаменем побед*, внося тем самым вклад в формирование историко-героической тематики в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX в. В этом свете кантату можно считать во многом автобиографическим произведением. Основанием рассматривать сочинение в этом ключе оказываются некоторые факты семейной истории В.Г. Загорского, родившегося в с. Кара-Махмет (Карагмет) Килийской волости Измаильского уезда Нижнедунайской провинции Королевства Румыния, через два года после исторического события, послужившего импульсом для создания кантаты — крестьянского восстания 1924 г. на юге Бессарабии, в районе с. Татарбунары, непосредственно примыкавшего к родине композитора. Вошедшее в историю под названием Татарбунарского, это восстание, как известно, в свое время получило широкий общественно-политический резонанс. В послевоенный период, в начале 50-х гг. XX в., воспоминание об этом историческом событии вновь приобретает актуальность, став символом борьбы бессарабского крестьянства против притеснения и породив некоторое количество художественных произведений, тесно переплётшихся с современностью¹.

Данное вокально-симфоническое произведение — первая из шести кантат В. Загорского, — оказалось знаковым не только для последующего творчества композитора (Е. Клетинич), но и для своей эпохи — 50-х годов XX в. Работа выпускника Молдавской государственной консерватории, написанная под руководством профессора по классу композиции Л.С. Гурова и ставшая одним из первых сочинений крупной формы в творческом портфеле ее автора, она отразила важные художественные ориентиры своего времени.

Созданная на стихи современника — кишиневского поэта Алексея Ивановича Алябова (ум. в 1973), — кантата отличается простым для понимания текстом, несложными поэтическими размерами (например, ч. II *Баллада* для меццо-сопрано написана двусложным поэтическим размером — четырехстопным ямбом), простыми рифмами (там же: перекрестная рифма — *был – щадить, мил – зарыть; одном – отмиценья, родном – освобожденья*). Текст сочинения В. Загорского насыщен приметами времени — знаками советских ценностей идеологического характера, как, например, слишком прямой поэтический параллелизм в виде связки «гайдуцкая слава» и «Советский Союз» в арии баритона из 1 ч. («В бою окрылит нас гайдуцкая слава, / В пути вдохновит нас Советский Союз»). Здесь симптоматичными клише являются также слова «бой» (естественно, революционный) и «путь» (к светлому будущему). Типизация проявилась также на уровне музыкальных средств, заслуживающих отдельного обсуждения.

Исполнительский состав кантаты, включающий солистов, хор и симфонический оркестр, вполне традиционен для одного из жанров вокально-симфонической музыки. Кантата состоит из *Пролога* и трех частей, каждая из которых воплощает самостоятельную

¹ Например, поэма *Татарбунар* (1974) Б. Истру, удостоенная государственной премии Молдавской ССР в 1976 г.

образную сферу. Так, *Пролог* получил авторский подзаголовок *В неволе*, I ч. — название *Набат*, II ч. — *Баллада*, III ч. — финал — *Праздник*². Структура кантаты явно очерчена контурами симфонического цикла. По наблюдению Е.С. Клетинича, в I части и финале композитор применяет сонатную форму, во II части — куплетную [2, с. 15].

Пролог вводит в атмосферу вековых страданий угнетенного народа, лаконичные музыкально-выразительные средства использованы для отражения состояния безысходности, которое передает поэзия. Мрачное унисонное звучание низких струнных (темп *Andante lugubre*), которые застывают на звучании октавы, становящейся фоном для квартсекстаккордового хора тромбонов, вступающие вслед за ними пронзительные ламентозные (ремарка композитора) соло флейты и кларнета на «шелестящем» тремоло засурдиненных скрипок в темпе *Adagio*, то свободно имитирующие, то дублирующие друг друга, — эти три звуковых комплекса в их чередовании при постоянной смене темпа (*Moderato – Tempo I – Adagio – Moderato*) готовят вступление хора *a cappella*. Оркестровое вступление построено в двухчастной форме — A–A₁ (*Tempo I*, ц. A), разделы которой практически идентичны, отличаясь лишь в тональном отношении: *fis-moll* вместо тональности *es-moll*. Повышение уровня звучания на *ув.2*, скорее всего, должно создать еще большее напряжение.

В тематическом и фактурном отношении мелодия хора «М... Не ветер гулял» (ц. В) близка ламентозным, нисходящего профиля триольным пассажам сольных деревянных духовых из предыдущего раздела. Однако более мелкие фразы, постоянно имитируемые двухголосно, застывая на тянущихся звуках, силлабическое соотношение текста и музыки в темпе *Quasi andantino*, без басов при альтях *divisi*, создают ощущение нервной перебивки реплик взволнованной людской массы. Отметим мелодическую интонацию *ув.2*, которая наблюдалась в кантате *Ștefan cel Mare* Шт. Няги и впоследствии станет типичной для воплощения образов врагов в кантатах композиторов Республики Молдова. Текст хора насыщен фольклорными образами-метафорами народного возмущения и ощущения приближающейся бури: гуляющий над родными полями ветер, галдящие радостно при приближении весны птицы — и оппозиция в виде стонущего в цепях народа. Первое вступление хора организовано в виде большого периода из двух схожих предложений (8+8), но строится он на неизменном нижнем (теноровом) звуке *c*¹.

Второе вступление полного состава хора в темпе *Moderato cantabile*, в новом размере 6/4 (*e-moll*, ц. С, *divisi* альтов исчезают), также в виде периода повторного строения (6+5), с мелодией более широкого дыхания, но того же ниспадающего профиля и силлабически организованным текстом, вновь на фоне тянущихся звуков, с одноголосным зачином и дублировкой мелодии во второй половине предложения, напоминает архаические народные мелодии. Обеспечивается такой колорит прежде всего ладогармоническими средствами: эолийским *e* в первом предложении и фригийским *e* — во втором, с плагальной переменностью *e-a*, ощущаемой благодаря постоянной опоре на звук *a*. Однако несколько противоречит налету древности секвентность в виде четырех поступенно нисходящих звеньев, которая, правда, завуалирована во втором предложении благодаря варьированию мелодии. Композитор вносит изменения в фактуру, усиливающие плотность звучания.

Более радикальные перемены происходят в музыке раздела *Allegro agitato* (ц. D и E), который строится в виде трех волн: двух восходящих, обеспечивающих нагнетание напряжения, и одной нисходящей, идущей на спад. Динамический рост создается благодаря

² Названия взяты из рукописной партитуры. В анализе кантаты, приведенном Е. Клетиничем в книге *Творчество В. Загорского*, музыковед дает другое название третьей части — *Взошла зоря* [2, с. 14].

восходящему поступательному движению мелодии и ее постоянному имитированию в манере фугато, с начальным тритоновым интервалом имитации, на застывшем басу *E*, который сменится на *Es*; прогрессивному охвату все большего диапазона звучания: от унисона низких струнных с басами — к вертикализации фактуры на *tutti* в кульминации *Пролога* вследствие подключения все новых голосов и инструментов оркестра. Темброво-динамическое нарастание приводит в каждой из волн к кульминационному «застреванию» на рубленых, кратких, механически повторяющихся фразах, но во второй волне дополнительно прорывается народный гнев в виде хорала мелодических оркестровых инструментов и хора, поддержанных маршевой пунктирно-ритмической формулой в исполнении меди на изменившейся педали *Es*. Апогеем протеста являются слова: «Наверно, в глубокой могиле нам волю дадут господа», звучащие на *ff*, знаменуя собой кульминацию *Пролога*, после которой следует постепенный спад напряжения до *pp*. Продолжение убывания звучания: пессимистическое «уже ль мы на свет народились, чтоб света не знать никогда...» — по сути третья волна (*Poco meno mosso*) — поручено группе мужских голосов, которые в заключительной манере изложения, поначалу дроблеными мотивами, вновь ниспадают до начального звуковысотного и динамического уровня — для открытого выражения борьбы еще не пришло время. В целом строение этого раздела *Пролога* укладывается в следующую схему: период секвентно-повторного строения 9+8 т., 9 (кульминация)+9 (заключение).

В **I части** *Набат* (*Allegro moderato quasi compato* — явно от итал. *la campana* — колокол) в ярких музыкальных красках композитор пытается воссоздать картину народного восстания. Измученный многовековым рабством народ, сплоченный единой идеей, готов встретить смерть на пути ради свободы и во имя светлого будущего потомков — вполне драматическая концепция «от мрака через борьбу — к свету». Часть открывается объемным оркестровым вступлением (95 тт.), тон которому задает звукоизобразительный момент — звук набатного колокола, что отражается в дополнении к темповому обозначению — квази колокол. Использование вначале длинных, «густых», глуховатых (на *pp*) унисонов *C* в исполнении низких инструментов, а затем постепенно учащающиеся репетиции ровными четвертями на том же звуке с некоторым запаздыванием (на одну восьмую) по отношению к сильной доле имитируют раскачивание и собственно колокольные удары — тревожный звон набатного колокола, звучащего во времена бедствий. В партитуре присутствуют и другие колокольные звучности, например, малые колокола в исполнении первого кларнета и первой флейты, дублированных скрипками, на *sub. p* фаготов (с. 31 партитуры: F+5 т.). В то же время набат может трактоваться и как метафора угрозы, опасности.

Синкопированный мелодический унисон продолжительное время, словно звучание набата, является канвой, на которой трижды через определенный промежуток времени выступают флейты и скрипки в поступенном восходящем движении, построенном из восьмых, затем шестнадцатых длительностей. После первого проведения постепенно вступают и другие инструменты, увеличивая, таким образом, тембровый и звуковой объем. Благодаря добавлению ряда других инструментов оркестра, многие из которых исполняют ритмический рисунок шестнадцатыми в темпе, градуальное динамическое нарастание подводит в предпоследнем такте данного раздела оркестрового вступления к *ff* и уже в следующем, последнем такте к *sub. p* и вновь *cresc.* Смена длительностей на более мелкие и постепенное расширение инструментального состава вызывает представление о переходе шага в бег и нарастании толпы. Возможно, *sub. p* и следующее сразу *cresc.* композитор применяет здесь с целью передачи момента сомнения восставших — мгновения страха перед неминуемой смертью. Звучащие в этот момент многоголосные сигнальные формулы

медных духовых (труб) также могут ассоциироваться с одним из видов колокольных перезвонов.

Следующий раздел — *Allegro con fuoco e risoluto (G)* — экспонирует первую тему части (главную партию) в *f-moll*, звучащую в изложении струнной группы. Тема активного, решительного характера в духе массовых песен строится в виде симметричного периода повторного строения (4+4), где второе предложение исполняется не только октавой выше, но и в более плотной инструментровке. Тема побочной партии в параллельной тональности *As-dur (L'istesso tempo, ц. Н)* дополняет тему главной, ее форма и логика изложения также близка главной. Как справедливо заметил Е. Клетинич, «четким и активным ритмом обе темы напоминают массовые песни-марши и раскрывают по существу один образ — энергичного народного движения» [2, с. 16]. В то же время тема связующей (т. 38) в исполнении чередующихся первого и второго кларнета соло (причем второй усилен гобоем соло и скрипками), звучит на фоне низких инструментов — фагота, виолончели, контрабаса, тубы, при поддержке меди, исполняющих остигатный синкопированный ритмический мотив, продолжающий образно передавать звучание набата.

Фактура постепенно уплотняется, роль набатного колокола сохраняется у указанных выше инструментов при выравнивании синкопированной интонации до «глухого» унисонно-октавного звучания на выдержанном звуке *C* в нижнем регистре. Функция колокольных перезвонов переходит к гобоям с трубами и тромбонами, движущимися параллельно в терцию терцовым же скачком и передающими звучание средних колоколов, а монотонно повторяющиеся преимущественно нисходящие интонации триолей (с небольшим варьированием) высоких инструментов — мелких колокольчиков. Ритмическое выравнивание (переход от трехслойной фактуры к двухслойной) и динамическое нарастание на *cresc.* приводит к обрыву звучности на *ff* (т. 52), уступив место триольному сигналу тромбонов, заданный ими и барабанной дробью ритм будет положен в основу темы побочной.

Таким образом, темброво-акустическая колокольность моделируется при участии большинства инструментов оркестра, сгруппированных в три фактурных пласта, имитирующих гудение большого колокола в низком регистре, более подвижных средних колоколов, движущихся ровными четвертями, и секундовыми триольным переливами мелких, высоких колокольчиков (особенно начиная с т. 46).

Следующий раздел в размере 12/8 — зона побочной партии, — также содержит элементы колокольности, как например, «шагающие» кварты и квинты низких инструментов. В то же время здесь большое значение получает сфера сигнальных интонаций в исполнении медных духовых, на которые в определенный момент (т. 68) накладываются имитации высоких струнных (пропоста) и тромбонов с низкими струнными (риспоста) в виде симметричного бесконечного канона в октаву. Этот монотонно повторяемый мотив, усиленный деревянными духовыми, вновь дает динамическую волну на *cresc.* При этом фактура вновь расслаивается на три ритмических пласта — восьмых, четвертей и половинных с точкой. Здесь происходит модуляция в тональность *a-moll*.

В разделе I вновь возвращается колокольность в виде расходящихся в разных направлениях и в ярусной ритмической фактуре терцово-аккордовых цепей. Им на смену еще раз приходят уже известные сигнальные интонации. Все последующее развитие, начиная с т. 81, где устанавливается органичный пункт *G* до конца инструментального раздела, представляет собой выписанное ритмическое замедление. Духовая группа, выстроенная ровными четвертями с точкой в том же размере 12/8, сопровождается скрипками, исполняющим все тот же трехзвучный, но уже восходящий монотонный мотив ровными

восьмыми. Постепенное фактурное и ритмическое *decrecendo* в последних тактах приводит к сигнальному унисону фортепиано и струнной группы, звучащему особенно выразительно: грузно, тяжело, с расширением, т. е. замедляя (*pesante allarg. sempre ff*), завершающему оркестровую интродукцию и экспозицию *Набата*.

Персонификация образа восставших происходит в центральном разделе I ч. и связана с сольным эпизодом³ в исполнении баритона как воплощения фигуры предводителя, призывающего народ к борьбе с поработителями. В. Загорский обратился здесь к форме оперной арии (фактически — ариозо⁴), которой предшествует аккомпанированный речитатив на выдержанных аккордах. Мелодизированный речитатив «Товарищи, родные бессарабцы» (*Molto moderato. Imperativo*, ц. I) — действенный, выразительный в интонационном отношении, содержит интонации обращения («товарищи»), неоднократно повторенную пунктирную ритмическую формулу марша (например, «идем на бой»), уже известную сигнальную интонацию («за оружие»), подхватываемые оркестром, фигуру ламенто («и слезами»). Разделяемый на фразы различной протяженности в соответствии со строением текста и его логическими ударениями, речитатив передает ощущение живой, взволнованной монологической речи, этот эффект усиливается благодаря довольно частым динамическим колебаниям. Кроме того, в структурном отношении речитатив разделен на две части небольшим инструментальным проигрышем с участием краткой остинатной формулы меди. После этого звучание становится более напряженным из-за изменившегося аккомпанемента с участием тремоло струнных и эпизодически подключаемых валторн (ц. K).

В разделе *Cantabile* (ц. L) — собственно арии баритона («Долой палачей, за оружие, братья!») — мелодия приобретает большой размах, широту дыхания и, вместе с тем, квадратность (первый период повторного строения: 2+2+4 — в первом предложении, 2+2+6 — во втором, расширенном благодаря повторению двухтактного мотива, после чего следует еще одна четырехтактная фраза кульминационного, гимнического характера на повторение текста «В пути вдохновит нас Советский Союз!»).

По окончании вокального раздела вновь звучит набат из вступления ко всей части (*Allegro come prima*, ц. M), сокращенный до 13 т.: вступает почти полный состав оркестра, включая партию фортепиано, выдерживающего синкопированный ритм четвертными длительностями в октавном удвоении (в унисон с виолончелью и контрабасом), переходящими в конце в мелодический тритон. Реприза продолжается не просто полным изложением обеих партий, но и их динамизированным звучанием. Словно следуя развитию сюжета, как ответ на призыв к борьбе, прозвучавший в партии солиста, вступает хор со словами: «Мы все готовы за тобой», первый раздел которого в параллельно-переменном ладу *b-Ges*, в темпе и характере *Allegro con fuoco. Risoluto* (ц. N) дублирует тему главной партии. а второй — «Мы идем, идем на бой» (*L'istesso tempo*, ц. O) в параллельном лидомиксолидийском *Des* (со звуками *g u ces*) — соответственно побочной. Ее появление подготовлено в т. 187 двумя важными фактурно-ритмическими формулами на *pp*: барабанной дробью сигнального характера (с триолями) у *Tambure militare*, скрипки и альты (*staccatissimo*), а также «шагающими» квинтами четвертями у низких струнных и литавр, которые будут положены в основу инструментального сопровождения побочной партии.

Композитор нашел интересную форму ее изложения — хоральная, аккордово-гармоническая фактура хора и его сопровождения в партии струнных разрезана паузами на

³ В партитуре содержится явная ошибка в обозначении данного раздела, т.к. литера I проставлена дважды: на с. 44 и в начале сольного эпизода (с. 30).

⁴ Сольные эпизоды кантаты В. Загорского изданы отдельно, получив название арий [3].

отдельные звуковые точки на *p*, отмечающие сильные доли в размере 12/8, и даже колокольные звучности — «шагающие» квинты четвертями с точкой у низких инструментов вполне вписываются в ритмику общего шага. Помимо чисто изобразительного эффекта — воспроизведения коллективного шествия, этот прием рассечения напоминает музыкально-риторическую фигуру эпохи барокко под названием *tmesis*, передававшую в музыке Баха и последующих композиторов чувство страха и ужаса. Более того, рассечение фактуры паузами во всех голосах (фигура *aposiopesis*) применялось для изображения смерти, поэтому ее нередко можно было встретить в соответствующих разделах Реквиемов европейских композиторов. Формирующийся в результате применения таких выразительных средств образ наделяется многовековым символическим значением шествия на смерть, в полном согласии с сюжетом, развивающимся в тексте. Уже во втором предложении темы побочной партии этот образ обретет инструментальную мощь благодаря подключению всего оркестра и фанфарно-сигнальным формулам, щедро рассыпанным в фактуре.

В области заключительной партии в *f-moll* (ц. *P*), в которой вновь большое значение придается разного вида колокольным трезвонам, хоровое звучание приобретает гимнические черты, соответствующие идеологически «верному» тексту: «Пришла пора решить судьбу, освободить свою страну. / Путь освещает ярко нам могучая Советская Россия». Кода (ц. *Q*), начинаясь темой главной партии на *tutti* оркестра и хора, завершается всеобщим апофеозом, где хор в последнем возгласе «Вперед!» достигает тесситурных пределов своего звучания на *fff*.

В заключение отметим, что произведение героико-патриотического содержания на историческую тему объединяет отдельные драматические моменты в *Прологе* и 1 ч. (динамика народного возмущения, конфликт, отражающий характер исторического события в целом) с повествовательными элементами, характерными для эпоса (образ народа, рассказ о событиях) в ч. 2 *Балладе*. Фактически, драматическое действие ограничивается вступлением и первой частью, т.к. вторая — это уже рассказ о пережитом, то есть эпическое повествование.

Эпохальным явлением кантату делает не только революционная образность, несложный для восприятия поэтический текст, но и такие музыкальные средства как призывно-фанфарные интонации, объединяющие части кантаты, первичная жанровая основа мелодий и др., а также выстраивание сонатной формы из музыкального материала народно-танцевальной природы. В то же время разнообразная оркестровка колокольных звонов в I ч. кантаты является уникальным явлением в симфонической музыке композиторов Республики Молдова.

Кантата, сочиненная в период, когда от деятелей искусств требовалось следование музыкальным стереотипам, воплощавшим идеологические нормы своего времени, на фоне других образцов этого жанра, носящих нередко заказной или приуроченный характер, выделяется рядом своих достижений, несмотря на обедненную поэтическую основу. В числе несомненных удач композитора — освоение крупных форм и приемов развития разнообразного материала, среди которых важное место отведено полифонической технике; гармоническое разнообразие; овладение техникой оркестрового и хорового письма; постижение природы фольклорного материала и создание собственных тем в народном духе. Увязывая значение кантаты с творчеством первого советского поколения молдавских композиторов, мы полагаем, что в кантате заключена целая концепция мироощущения первого послевоенного 10-летия, с одной стороны, и проектирование молодым 26-летним композитором собственных путей в будущее, своего места в художественном мире — с другой.

Библиографические ссылки

1. КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987.
2. КЛЕТНИЧ, Е. *Творчество В. Загорского*. Москва: Сов. композитор, 1976.
3. ZAGORSCHI, V. *Opere vocale alese*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1976.

**О ПОЭТИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА ДЕВЯТАЯ ЛУНА
ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ**

DESPRE BAZA POETICĂ A CICLULUI VOCAL A NOUA LUNĂ ÎN CER
DE GHENADIE CIOBANU

ABOUT THE POETIC BASIS OF THE VOCAL CYCLE A NOUA LUNĂ ÎN CER
(THE NINTH MOON) BY GHENADIE CIOBANU

ЕЛЕНА КОНУНОВА,
МУЗЫКОВЕД

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

CZU 784.087.612.2.04:82-1

В статье рассматривается поэтическая основа вокального цикла Геннадия Чобану «Девятая луна» с точки зрения работы композитора над драматургией произведения. Анализируется философско-содержательный аспект стихотворений китайских поэтов Ли Бо, Чжан Кэ Цзю и Цяо Цзы, определяется символическое значение отдельных слов и выражений. Выявляются особенности композиторской трактовки стихов и способы их трансформации в поэтическую основу вокального цикла как камерного произведения с ясно выраженной идейно-образной концепцией.

Ключевые слова: Геннадий Чобану, вокальный цикл, Ли Бо, Чжан Кэ Цзю, Цяо Цзы, поэтический текст, художественный символ, драматургия

În articol este examinată baza poetică a ciclului vocal semnat de Ghenadie Ciobanu „A noua lună în cer”, din perspectiva lucrului compozitorului asupra dramaturgiei creației. Autorii analizează aspectul filozofic și conținutul artistic al versurilor scrise de poezii chinezi Li Bo, Zhang Ke Chiu și Qiao Tzu, determină semnificația simbolică a cuvintelor și expresiilor. Sunt relevate trăsăturile specifice ale tratării acestora de către compozitor și modalitățile de transformare a poeziilor în suport poetic al acestui ciclu vocal — creație de cameră cu un concept ideatic bine pronunțat.

Cuvinte-cheie: Ghenadie Ciobanu, ciclu vocal, Li Bo, Zhang Ke Jiu, Qiao Zi, text poetic, simbol artistic, dramaturgie

The article examines the poetic basis of the vocal cycle by Ghenadie Ciobanu "The Ninth Moon" considered from the point of view of the composer's work on the dramaturgy of the musical composition. It analyzes the philosophical and artistic content of the poems of the Chinese poets Li Bo, Zhang Ke Chiu and Qiao Tzu, and determines the symbolic significance of their individual words and expressions. There are revealed the specific features of the composer's conception and the ways of transforming the poems into the poetic basis of the vocal cycle as a vocal chamber creation with a well-pronounced ideological concept.

Keywords: Ghenadie Ciobanu, vocal cycle, Li Bo, Zhang Ke Chiu, Qiao Tzu, poetic text, artistic symbol, dramaturgy

Вокальный цикл *Девятая луна* Г. Чобану для меццо-сопрано, английского рожка и ударных (1992) включает четыре части, каждая из первых трех имеет в своей основе поэтическую строфу, выбранную композитором из пейзажной лирики Китая VII–XIV вв. Г. Чобану не просто отбирает стихотворения поэтов Чжана Кэцзю и Ли Бо, сходные по идейно-образному строю, но и активно работает над каждым: сокращает целые строки, убирает отдельные слова, вводит повторы. Сразу же обращает на себя внимание несколько моментов. Во-первых, то, что голосом озвучены только первые три части. Образы IV части лишь навеяны пейзажной лирикой, поэтического текста в ней нет. Во-вторых, части цикла не имеют заголовков (или каких-либо ремарок), поясняющих образный строй. И, наконец, текст звучит на китайском языке¹. Исполнение его на других языках лишает музыку специфического национального колорита.

По-видимому, композитору была важна не только понятийно-семантическая нагрузка поэтического текста, но и его сонорная, звуковая сторона. Непонятный европейскому слушателю, но ярко характерный фонетически, китайский язык становится одним из оригинальных средств тембровой выразительности, выполняет функцию своеобразной «колеи», по которой слушатель проникает в художественный мир произведения, погружаясь в атмосферу Востока.

Намеренное использование китайского языка доказывается и самим процессом работы Г. Чобану над поэтическими текстами вокального цикла: композитора заинтересовали стихи, опубликованные в русском и румынском изданиях. Это были переводы с древнекитайского — именно они стали предметом его творческой переработки. Обработанные на румынском языке, стихи были переведены затем на современный китайский язык и в таком виде выступили поэтической основой вокального цикла; их можно считать композиторской интерпретацией сюжетов, заимствованных из китайской поэзии. Возможно, этим объясняется и отсутствие в нотах указания авторов стихов².

Поэтический текст каждой части можно лишь условно назвать стихотворением: в поэзии китайского Ренессанса чаще использовались другие наименования поэтических миниатюр — арии (саньцзюй), романсы (цзы), поэмы (цзюй). Так, первой и третьей частям цикла Г. Чобану соответствуют арии: *Ночной пейзаж на Сиху* Чжана Кэ Цзю и *Лодка в хризантемах* Цяо Цзи, второй — романс *Песнь луне Эмэйшаньских гор* Ли Бо³.

Образный мир первого номера связан со следующими стихами⁴:

(Крик ночной обезьяны
Преисполнен тоски,
Одинокие путники —
Словно кисти мазки.
Гонг сокрытого храма
Прозвучал в тишине,
Повлажневшая зелень

¹ Вскоре Г. Чобану предложил исполнителям второй вариант текста — на румынском языке.

² Существует еще одна причина, объясняющая осторожность в прямом использовании древнекитайских текстов: современный китайский язык, по свидетельству специалистов, значительно отличается от древнекитайского, который использовали в литературе и поэзии периода Ренессанса.

³ Стихотворения Чжана Кэ Цзю и Цяо Цзи приведены в переводе С. Торопцева, романс Ли Бо — в переводе Э. Балашова

⁴ В приведенных стихах в скобки взят текст, исключенный Г. Чобану из вокального цикла.

Поднялась по стене.)
 Ветерка дуновенье
 Пронеслось по сосне,
 Лунно-льдистые блики
 Скользят по стене...
 Это осень душистая
 (Во дворце) на холодной луне.
 Содержание II части выражено четверостишием:
 Луна (Эмэйшаньских гор),
 Полумесяц осенний!
 В реке (Усмиранных Цянов)
 Купаются тени...
 (От чистых ручьев) плыву по дороге
 (к трем Безднам.)
 (Тоскую... К Юйчжоу) спускаюсь
 Вниз по течению.

Художественные образы III части определяются следующей поэтической строфой:
 Под дождем морозящим
 Озябли цветы.
 Дым над лодкой стоит,
 Опадают листья.
 Духом осени весла полны.
 И цветы по воде все плывут и плывут...
 Или я — среди звезд на плоту?
 (В чарке *Стебель злачный*
 Искрится,
 Словно Гао почтенный,
 Я — вольная птица.)

Как видим, все стихотворения Г. Чобану в большей или меньшей степени сокращает. Это дает ему возможность подчеркнуть общее для всех трех стихов — образ луны. В первом отрывке композитор отбирает строки, рисующие ее косвенно: «лунно-льдистые блики» и «осень душистая... на холодной луне». С непосредственного обращения к луне, восклицания начинается второй: «Луна...полумесяц осенний!» Следующая строка также подчеркивает ее присутствие в ночи: «В реке... купаются тени» (что возможно лишь при лунном свете). В третьем стихе образ луны возникает опосредованно, в связи с упоминанием о ночном небе, о звездах. Но, поскольку это приходится на последнюю, наиболее эмоциональную строку-вопрос, ее образ здесь не менее рельефен.

В китайской поэзии, начиная с народных песен *Шицзин* и юэфу, луна всегда была одним из любимейших образов, который трактовался как повод для размышлений о природе и об истории, а символом луны служил лунный (белый) заяц, толкущий снадобье бессмертия яшмовым пестиком в агатовой ступке под коричневым деревом жизни. Луна была в Китае источником постоянного эстетического наслаждения, объектом поэтического поклонения. У людей возвышенного склада было принято в одиночестве или вместе с друзьями гулять ночью, любуясь луной и озаренным ею пейзажем. Для китайских поэтов, музыкантов, художников луна — это не только многоликое ночное светило, полное таинственности и притягательной силы, это еще — символ определенного времени года, календарный знак: девятая луна в китайском календаре соответствует примерно октябрю —

ноября календаря европейского. Не случайно в поэтических строках *Девятой луны* оставлены только те, которые описывают природу поздней осени Китая и создают особое настроение «заката года», человеческой жизни, предопределенности судьбы. Таким образом, сокращения поэтического текста в вокальном цикле Г. Чобану призваны способствовать более четкому выявлению основной идеи произведения — осмысление жизненного пути, осознание его конечности.

При работе с поэтическим текстом композитор, по-видимому, руководствовался и другим мотивом: сделать его более обобщенным. Для этого он снял географические названия, встречающиеся во втором стихотворении (в текстах первого и третьего стихов их нет): Эмэйшаньские горы, Усмирённые Цяни, Чистые Ручьи, Юйчжоу. Исключив эти обозначения, указывающие на конкретные местности Китая, а также на даты истории страны и жизни Ли Бо (так, река Усмирённых Цяней ассоциируется у китайцев с периодом вражды с тибетскими племенами — цянями, а местности Эмэйшань и Юйчжоу — с проведенными там периодами жизни поэта), Г. Чобану лишает его конкретно-исторических и личностных атрибутов. Это позволяет потенциальному слушателю ощутить сопричастность описываемому.

Отметим еще одну особенность тех строк, которые композитор изъясил из поэтического текста: ими стили фрагменты, максимально насыщенные словами-символами с закрепленным в китайском искусстве значением. Приемы скрытой ассоциации, внутреннего параллелизма всегда почитались наивысшей ступенью поэтичности в Древнем Китае. Так, например, буквально каждое словосочетание первых восьми строк стихотворения *Ночной пейзаж на Сиху*, которые не вошли в текст первой части цикла Г. Чобану, отмечены качеством символичности. Скажем, фраза «крик ночной обезьяны преисполнен тоски» ассоциируется в китайской поэзии с образом человеческой печали⁵. Это объясняется тем, что, как указывает И. Лисевич, «... тоскливые крики обезьян напоминают вопли ребенка» [2, с. 117].

Существует и различное толкование образа «одиноких путников» — как отшельников, коими становились многие китайские поэты, и «сокрытого храма» — как символа быстротечности времени. Конкретный смысл третьему стихотворению также придавали именно снятые Г. Чобану последние строки. В них автор — Цяо Цзы — сравнивает себя с поэтом Тао, имя которого в Китае было столь известно, что считалось, можно сказать, нарицательным, имеющим точный подтекст. Историки свидетельствуют, что Тао Юанминь, или Тао Цянь (365–427) ради простой жизни на лоне природы оставил карьеру чиновника и, как сам говорил, «возвратился к садам и полям» [1, с. 96]. Его поэзия возвышенна, благородна и, вместе с тем, безыскусна, она как бы сошла с котурн старинной вычурности. Тао следовал велению собственных чувств, пренебрегая правилами хорошего тона — знаменитыми «китайскими церемониями».

Изъятие Г. Чобану названных фрагментов из поэтических текстов вокального цикла можно трактовать как своеобразное противодвижение *Дянь цзи ну* — одному из важных приемов создания художественных произведений в Древнем Китае. Суть его заключалась во внесении чего-то в пейзаж, что, с точки зрения китайских творцов, придавало изображению, повествованию особую законченность и глубину. Если описывались горы — в пейзаж вводилась фигура человека; если рисовались сосны, то появлялось изображение камня, скалы. Стремление же Г. Чобану к некоторому упрощению, адаптации поэтического текста

⁵ Еще в одной из песен *Древней Книги вод* находим: «Кричат обезьяны. И при третьем их крике слезы уже льются у меня на одежду» [1, с. 281]

естественно проявилось в сохранении лишь самых важных для него образов и, соответственно, снятии именно этих — «введенных».

Количество сохранных композитором слов-символов очень невелико. Так, в первом номере из символических понятий остается только образ сосны, имеющий двойственный смысл. С одной стороны, сосна (как и кипарис) постоянно встречается в китайской поэзии как символ духовной стойкости, неизменности устремлений, жизненной силы, долголетия. Однако, в связи с тем, что в качестве «символа вечности» сосну стали сажать на кладбищах, ее образ стал вызывать и другие ассоциации: печальные думы о смерти, грустные мысли о быстротечности жизни. Среди поэтических образов третьей части цикла особое значение принадлежит строке «Или я — среди звезд на плоту?». Оно становится ясным в связи со старинной легендой о том, что Некто в «восьмой луне» (приблизительно в сентябре) увидел на берегу моря встроенный плот, отправился на нем в путешествие и достиг Млечного Пути, т. е. максимально приблизился к Великому Дао.

Понятие «дао», от которого пошло название школы Лао-Цзы (даосизма) — многозначно. В философско-религиозном смысле оно означает для китайца и «материальную субстанцию вещей», и «естественный закон объективного мира», и учение о материи и ее движении. Поэтому вопрос: «Или я — среди звезд на плоту?» приближается к значению «Неужели я — на пороге истины?». Будучи ключевой мыслью стихотворения, эта строка оставлена и, более того, акцентирована Г. Чобану: он снимает все следующие за ней, сделав ее последней, итоговой.

Можно было бы более подробно пояснить значение приведенных слов-символов. Но для нас важно подчеркнуть другое: убрав означенные фрагменты, композитор не только упростил словесный текст, но и принципиально изменил художественный мир стихотворений, трансформировав их внутреннее пространство и время. В каждом из них эта трансформация происходит по-своему. Обратимся к примерам. В стихотворении Чжана Кэ Цзю *Ночной пейзаж на Сиху* Г. Чобану сохраняет поэтическое пространство, оставляя из многофигурной композиции лишь образы «осени душистой» и «холодной луны». Во втором стихотворении композитор нейтрализует эмоциональную окраску, снимая, помимо географических названий, единственную характеристику лирического героя — слово «тоскую». Основной акцент переносится на первую фразу «Луна... полумесяц осенний!», и весь отрывок становится развернутым обращением. Третье стихотворение, лишенной последних четырех строк, переработано, пожалуй, наиболее радикально. В варианте Г. Чобану оно становится философски многозначным.

Изменив таким образом стихи, композитор выстраивает собственную драматургическую линию текста: от общего (образов осенней природы) в начале, к индивидуальному (появлению личности автора-творца) в конце. Герой из стороннего наблюдателя (I часть), «спускаясь вниз по теченью», повинуется законам природы, становится ее элементом (II часть) и воспаряет над миром, ощущая близость к Великому Дао (III часть). Следовательно, каждая из частей представляет определенное состояние лирического героя, а цикл в целом — единую линию его духовного развития:

Подобная драматургическая линия характерна для древнекитайской поэзии *шаньшуй ши* (пейзажная лирика). Это связано с тем, что в Китае исторически сложилось иное, чем в Европе, отношение к индивидууму, иное его самовосприятие. Характерной особенностью самого китайского языка является стремление избегать личных местоимений, что получило отражение и в поэзии. Стихотворения не писались от первого лица, они были безличными, ибо, как свидетельствует И. Лисевич, «...звук, исторгнутый из груди поэта, есть отголосок сокровенной всеобщности, которая не должна нести никакого ограничивающего знака» [2,

с. 248]. В этом некая противоположность западной лирике (вспомним бесчисленные вариации извечной поэтической формулы «Я встретил Вас»).

С другой стороны, самовосприятие личности китайского поэта не знало четких границ, и художник, будучи одним из членов Вселенской триады «Небо – Земля – Человек», не чувствовал себя оторванным от двух других. Поэзия всегда должна была звучать как «голос сердца», который не сводился к привычному для нас поэтическому «я». Стихотворец мыслился китайцу как бы медиумом, свое могущество и вдохновение он черпал извне, «из сокровенных бездн мироздания, куда были отверсты врата его духа» [1, с. 5]. Следовательно, содержание вокального цикла *Девятая луна* Г. Чобану можно представить как описание пути художника, достигшего понимания сущности вещей и приблизившегося к Абсолюту осенней порой своей жизни, в ее «девятой луне».

Библиографические ссылки

1. *Китайская пейзажная лирика III–XIV вв.*: стихи, поэмы, романсы, арии. Москва: Изд-во Московского ун-та, 1984.
2. ЛИСЕВИЧ, И. *Древняя китайская поэзия и народная песня* (Юэфу конца III в. до н.э. – III в.н.э.). Москва: Наука, 1969.

СТАРОПРОВАНСАЛЬСКИЕ БАЛЛАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ГОЛОСА С. ПЫСЛАРЬ: ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

BALLATE PROVENSALE VECHI DE S. PÎSLARI: PARTICULARITĂȚI DE
MODELARE A FORMEI

THE OLD PROVENÇAL BALLATAS FOR VOICE AND VIOLIN BY SNEJANA
PISLARI: ISSUES OF FORMATION

ТАТЬЯНА КОАДЭ,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 784.3.087.612:780.614.332.087.4

В статье предлагается детальный анализ одного из интереснейших примеров отечественной камерно-вокальной музыки конца XX века — «Старопровансальских баллат» С. Пысларь на стихи Гаусельма Файдита. Отдельно рассматриваются жанровые и стилистические особенности сочинения, выявляется своеобразие музыкального языка. Главное место отведено вопросам формообразования в «Старопровансальских баллатах», что обусловлено новаторским отношением композитора к работе с поэтическим текстом. Написанный на вышедшем из употребления разговорном диалекте, он определил выбор основных средств музыкальной выразительности — мелодии, гармонии, фактуры. Важным отличием произведения является и его исполнительский состав — женский голос и скрипка, одnogолосные по своей природе. Диалогичная фактура сочинения сочетает в себе черты контрастной полифонии и гетерофонии, что дополнительно способствует индивидуализации композиторского замысла.

Ключевые слова: камерно-вокальная музыка, вокальный цикл, поэтический текст, баллата, жанр, стиль, форма, мотив, фраза

În articol se propune analiza detaliată a uneia dintre creațiile originale din muzica vocală de cameră autohtonă de la sfârșitul sec. XX — „Ballate provenșale vechi”, scrise de S. Pîslari pe versurile lui G. Faidit. În evidență sunt scoase particularitățile stilistice și de gen ale lucrării, originalitatea limbajului muzical. Punctul de reper al articolului îl constituie examinarea metodelor de organizare a formei muzicale,

fapt ce se datorează atitudinii inovatoare a compozitoarei în lucrul cu textul poetic. Bazat pe un dialect vechi, ieșit din uz, anume textul determină selectarea principalelor mijloace de expresivitate muzicală — melodia, armonia, factura. Importanta trăsătură distinctă a creației analizate este determinată și de componența interpretativă — voce feminină și vioară, ambele fiind în mod inerent "instrumente" monofonice. Factura dialogică a lucrării combină în sine caracteristicile polifoniei contrastante și ale eterofoniei, contribuind în mare măsură la individualizarea intenției componistice.

Cuvinte-cheie: muzica vocală de cameră, ciclul vocal, text poetic, balată, gen, stil, formă, motiv, frază

The article offers a detailed analysis of one of the most interesting examples of domestic chamber vocal music of the end of the twentieth century — "The Old Provençal Ballatas" by S. Pislari on G. Faydit's verses. Special attention is paid to the genre and stylistic features of the works, revealing the identity of the musical language. The main place is given to the issues of formamodelling in the "Old Provençal Ballata", fact that is due to the innovative attitude of the composer to working with the poetic text. Written in disused colloquial dialect, it determines the choice of the basic means of musical expression — melody, harmony, texture. An important distinction of the work is the composition of its performers as well, a female voice and the violin, both are monophonic by their nature. The dialogical texture of the composition combines the features of contrast polyphony and heterophony, which further contributes to the individualization of the composer's intent.

Keywords: chamber and vocal music, a song cycle, poetic text, Ballata, genre, style, form, motive, phrase

В области музыки со словом Снежана Пысларь проявила себя разносторонне: в 1995 г. она написала цикл *Старопровансальских баллат* для женского голоса и скрипки, в 1996 г. — сочинение на слова Н. Лабиша *Танец (Dans)*¹, позднее (соответственно, в 1997 и 1998 гг.) появились два сочинения на стихи М. Эминеску — романс *Прошли 6 года (De-ori trece anii)* и *Glossa* для смешанного хора *a cappella*. В 2001 г. композитор пишет моносцену *Бледнолицый ангел (Îngere palid)* для женского голоса и темпл-блоков² тоже на стихи М. Эминеску, в 2007 г. — *Гайдуцкую дойну (Doina haiducului)* для мужского хора и *Колядки (Colinde)* для смешанного хорового состава *a cappella*. В настоящей статье внимание обращено к *Старопровансальским баллатам*, примечательным своим исполнительским составом, средствами музыкальной выразительности и принципами формообразования.

Цикл *Старопровансальские баллаты* для женского голоса в сопровождении скрипки стал первым значительным произведением молодого автора в жанре камерно-вокальной лирики. Примечательно, что данное сочинение сразу же после создания, в 1995 г. было записано и вошло в фонд Молдтелерадио, а позже, в 2015 г. опубликовано в сборнике *Вечно юная скрипка (Veșnic tânără vioara)* [1].

Обращение С. Пысларь к средневековому жанру баллаты объясняется ее большим интересом к культуре данного исторического периода. Известно, что итальянское слово *баллата* происходит от глагола *ballare*, что означает танцевать. В период *Ars nova* это был один из наиболее распространенных лирических жанров шуточного характера с морализующим оттенком. Баллаты являлись плясовыми песнями, исполнявшимися одним или несколькими певцами-солистами³.

¹ В 2015 г. С. Пысларь сделала переложение данного сочинения для голоса, фортепиано и струнного оркестра.

² Тэмпл-блок (корейские колокола, тэмпле-блок) — ударный музыкальный идиофонический инструмент, используемый как атрибут буддийского культа в ритуалах Китая, Японии, Кореи. На нем играют различными палочками или молоточками, обычно используют набор из 4–5 инструментов, подобранных по звуку и укрепленных на ободу барабана или другом держателе. Звук цокающий и глубокий.

³ Информацию о средневековой баллате можно найти в исследовании Т. Кюрегян и Ю. Столяровой [2].

В качестве словесного материала композитор обратилась к творчеству одного из представителей лимузенской школы трубадуров Гаусельму Файдиту (Gaucelm Faidit), жившему на рубеже XII–XIII вв. (ок. 1172 – ок. 1203)⁴. При этом для автора музыки важным оказалось не только содержание стихов, но и их языковое решение, звучание незнакомого широкому кругу слушателей мелодичного старопровансальского диалекта. В *Баллатах* С. Пысларь свободно обращается с поэтическим текстом оригинала: избирает лишь отдельные строфы, не придерживается стиховых цезур, повторяет некоторые слова и словосочетания. Цикл *Старопровансальских баллат* состоит из трех контрастных номеров: *Fortz chausa (Жестокое событие)*, *Lo Rossignolet (Соловей)*, *Chant e deport (Песнь издалека)*.

Первая баллата повествует о боли и горе, охватившем народ при известии о кончине короля Ричарда Львиное Сердце: «Это самая большая боль, потому что тот, кто был главным отцом доблести, мощный и отважный английский король Ричард, мертв»⁵. В то же время в тексте содержится призыв к Всевышнему о помиловании, поскольку Ричард был примерным христианином и доблестно служил во славу Божию. Весь текст баллаты буквально пронизан чувством жесточайшей боли и горя, что выражено в неоднократном повторе слов «Это жестокость и величайшее несчастье».

В первой части вокальная и скрипичная партии представляют образы, контрастирующие интонационно. Мелодия голоса распевна, в ней доминирует невысокий уровень громкостной динамики, в звучании же скрипки господствуют резкие, диссонантные обороты, сопоставляются различные уровни динамических оттенков (*mf*, *risoluto*, *crescendo*, *p*, *sfz*, *f*). Начинается баллата небольшим инструментальным вступлением, в котором определяются основные параметры скрипичной партии. Ее реплики кратки и отрывисты. Они захватывают большой звуковысотный диапазон. Причем, в самой середине (в первой октаве) располагается многократно повторяющаяся большая секунда g^1-a^1 , в то время как во второй октаве возникает хроматический интервал уменьшенной терции gis^2-b^2 , резко контрастирующий диатонике среднего регистра.

Вокальная партия начинается спокойной речитацией в умеренном темпе, на динамическом оттенке *piano* и развертывается в относительно небольшом диапазоне, что создает большой контраст скрипичному вступлению. На всем своем протяжении, голосовое звучание поддерживается скрипкой, которая в качестве фона, исполняет один лишь звук *g*, *non vibrato*, (по указанию композитора). Партия вокала строится на вариантном развитии начального мотива-ядра. Уже в первой строфе баллаты определяется амбитус мелодии: d^1-g^1 , при этом опорными точками мелодии являются тоны e^1 и g . Проанализируем его более детально, взяв за основу первую синтагму текста, озвученную начальным музыкальным мотивом и обозначенную буквой *a*. Первое построение (строка текста) выглядит таким образом: $a + a^1 + a^1 + b_a$. Далее следует насыщенная скрипичная реплика, основанная на повторении отрывистых хроматических мотивов, прозвучавших в самом начале. В сравнении со вступлением, партия скрипки развернута и динамична, что создает более яркий контраст к следующей за ней вокальной мелодии. Затем скрипка вновь уходит на второй план, играя *non vibrato* ту же ноту *g*. В этот момент голос начинает повествование, в

⁴ Из справочной литературы известно, что Г. Файдит был большим жизнелюбом, гурманом, волокитой и игроком; был сперва комедиантом и жонглером, затем бродячим певцом. Приобрел громкую известность как автор многочисленных стихотворений. Он много странствовал, выступал при многих европейских дворах, в частности, при дворе Ричарда Львиное Сердце в Пуатье, а затем сочинил известное стихотворение на его смерть, дошедшее до наших дней [3]. Именно к нему обратилась С. Пысларь. Стихи ей предложила однокурсница, музыковед И. Матвиенко (Смирнова). Она же стала первой исполнительницей этого цикла вместе со скрипачкой А. Молодожан.

⁵ Перевод со старопровансальского на русский дан в вольном пересказе С. Пысларь.

его партии развиваются интонации исходной мелодической формулы: $b^1 + b^2 + a^1 + b^a$. Скрипке, вступающей вслед за вокалом, отводится меньше времени на звучание, но это компенсируется усилением громкостной динамики. Все последующие фразы: и в вокальной партии ($b^3 + c_b + a^1 + b^a$), и в партии скрипки становятся более краткими, звуковысотный диапазон мелодии расширяется, реплики становятся отрывистее, и за короткий период громкостное звучание восходит от p к f .

Далее учащается ритмический пульс, в вокальной партии синтезируются все ранее прозвучавшие мотивы, в скрипичной же появляются резкие, диссонансирующие созвучия, что способствует подготовке кульминации, которая наступает в ц.9. Сама кульминация начинается в вокальной партии, ее появление подчеркнуто репликой *agitato*, мелодия помещена в более высокий регистр, отталкиваясь от звука c^2 , она образует несколько иную звуковысотную волну, в которой основной опорой является звук a^{16} . В то же самое время скрипка выходит со второго плана, играя, наравне с вокалом, важную формообразующую и выразительную роль. В партии скрипки здесь использованы хроматические ходы, прозвучавшие во вступлении. Дальнейшее развитие баллаты протекает тождественно начальному разделу произведения. Вокальная и скрипичная партии ведут размеренный диалог. У скрипки звучат те же хроматические интонации, которые были свойственны ей прежде. В мелодическое развертывание голоса добавляются диссонансирующие созвучия, усиливающие экзатическую экспрессию и эмоциональную экзальтированность.

Проследив мелодию вокала, мы видим ее формирование по принципу вариантного прорастания⁷. Повышается звуковысотный уровень, его диапазон охватывает амбитус от d^1 до d^2 . А ближе к концу композитор усиливает и роль скрипичного сопровождения, выписывая репризное проведение драматического отрывка из уже прозвучавших ранее моментов произведения. Далее вокальная партия завершает первый номер цикла несколькими фразами, в которых появляются уже знакомые музыкальные построения. В каждом такте мы находим и новые фрагменты, и уже знакомые мотивы и обороты: $(g + g^1) + (h + f_5 + f_6)$. Финальную точку баллате ставит скрипичный, короткий и яркий, взлетающий и сразу же ниспадающий мотив на *ff*.

Вторая старопровансальская баллата С. Пысларь контрастирует первой: она пасторальна, воссоздает образы любования природой и выражает лирические чувства. В музыке это проявляется в единстве партий скрипки и голоса и в отсутствии инструментального вступления. Вокалисту отведена роль начального создания общего настроения данного номера: заявленный темп *andantino*, спокойное мелодическое развертывание, небольшой диапазон (d^1 - c^2); именно эти параметры воспроизводятся редкими скрипичными репликами, которые появляются как имитационные отзвуки мелодии голоса или повторы отдельных звуков, наподобие эха. Все эти качества сохранятся от начала до конца произведения. Надо отметить, что в данной баллате роли скрипичной и вокальной партий почти уравниваются, так как мелодия скрипки более развита, чем в предыдущем номере цикла, кроме того, есть моменты поддержки длинных звуков певца и заполнения пауз в вокальной линии. В то же время, возникают краткие моменты контрастной полифонии, имитаций, секвенций и т.д.

Вокальная мелодия основана на развитии двух основных музыкальных фраз, на второй из которых лежит наибольший акцент. Именно она является ядром всего произведения. Первоначальная фраза кратка — это сочетание плавных нисходящих и

⁶ Данное построение выражается формулой: $eb + e1 + fe + f1 + f_2 + f1 + f_3 + f_4$

⁷ Схематично это можно выразить таким образом: $(f_d + e_2 + f_1) + (e_f + f_2) + (g_e + f_3 + f_4) + (e_2 + e_3 + e_4) + (e_4^1 + e_3 + e_4^2 + e_b^1)$.

восходящих движений от d^2 к g^1 с последующей остановкой на опорном звуке a^1 . Все дальнейшие фразы произрастают из начальной, так или иначе все они сводятся к обыгрыванию звука a^1 . Интересен тот факт, что в каждом такте присутствуют элементы первой фразы, но даны они в разных оформлениях, в связи с чем и ритмический рисунок в каждой из них индивидуализируется⁸. Затем следует более развитая мелодия, которая располагается выше по звукоряду. Далее вокальная партия строится секвентно, причем каждое звено начинается от одного и того же звука.

Второй раздел формы основан на следующем интонационном построении (обозначим его буквой c)⁹. Схематически оно выглядит как $d + d_1 + c$. Далее происходит возврат к мелодии второго звена, вслед за которым повторяется секвенция $d + d_1 + c$. Возврат к главному интонационному материалу ($c_1 + c_2^2$) сочетается с появлением нового тематизма, однако и звуковысотное движение, и метроритм прорастают из предыдущей мелодии, поэтому, продолжив схематический анализ музыки, мы обозначим ее таким образом: $f_c + g_f + f_c + g_1 + g_f$. Заключительные мелодические фразы баллаты — это не что иное, как повтор одной из первоначальных интонационных зерен: $c_2^2 + c_2^2 + c_2 + c_2^2 + c_2 + c_2^2$. На этом вокальная партия заканчивает спокойное повествование, после чего скрипка доигрывает свою мелодию. Таким образом, создается маленькая инструментальная кода.

Третья старопровансальская баллата является наиболее яркой в данном цикле и разнится от предыдущих двух номеров и по образной концепции, и по жанровой трактовке, и по стилю. Она носит характер любовного лирического высказывания, в котором господствуют оптимистические, жизнеутверждающие нотки. Начинается баллата трехтактовым вступлением, в котором у скрипки дважды звучит призывная квинта g^1-d^2 в характере *Maestoso*. После этого, уже в темпе *Allegretto* в т. 4 вступает вокальная партия, утверждая прозвучавшую скрипичную квинту, и, оттолкнувшись от нее, продолжает развивать далее мелодию. Эта первоначальная фраза (обозначим ее буквой a) состоит из двух мотивов (a и b), первый вторит торжественному вступлению, утверждая звук g^1 как «начало всех начал», а второй мотив, продолжая начатое скачкообразное движение, смягчает лапидарную тему легкостью и игривостью шестнадцатых длительностей и общим нисходящим движением. Если еще более детально рассмотреть строение первой фразы, как основополагающей, то, кроме контраста в изложении двух мотивов, обнаруживаем между ними связь по принципу «вопрос – ответ», тем более, что второй мотив завершается на неустойчивых в данном контексте звуках большой терции a^1-f^1 . Таким образом, уже в первой фразе вокальной партии мы видим два основных элемента, из которых, в дальнейшем, будет прорасти мелодическая линия.

Следуя логике композиторского замысла и отталкиваясь от авторских указаний, можно предположить, что, начиная с ц.1, открывается основная часть всего произведения. Еще раз повторяются скрипичные «позывные» квинты g^1-d^2 , после которых вокалист исполняет почти ту же мелодию, что прозвучала ранее, однако второй мотив (b), приобретает большее развитие, подкрепленное уплотненной аккордовой фактурой скрипки. Таким образом, указанные две музыкальные фразы можно представить формулой $a + b$, в которой оба мотива равнозначны; но дальнейшее увеличение нагрузки ложится на второй из них. В ц.2, без подготовки, на динамическом оттенке f в партии голоса появляется новый музыкальный материал, который строится как череда нисходящих плавных интонаций. Начинается этот раздел с проведения мелодии во второй октаве: от высокой a^2 до d^2 . Далее

⁸ Обозначив первую фразу буквой a , мы получаем следующую схему $(a + a_1 + a_1^1) + (a + b_a + a_1 + a_1^2) + (a_2 + a_1^1 + a_1^2) + (a_2 + a_1^1)$.

⁹ Он реализуется схемой: $(c + c_1) + (c_2 + c + c_1 + c_1 + c) + (c_1^1 + c + c_1)$.

следует двукратное почти секвентное проведение мелодии в диапазоне $g^2 - d^2$, которое схематически можно обозначить: $c + c_1$. Скрипка звучит отрывисто, ее партия фактурно уплотняется. В самом конце данного раздела, перед ц.3, мелодия скрипки, как эхо, повторяет конец фразы вокалиста. Все вместе звучит наподобие веселой переключки в начинающемся зажигательном танце. Структура материала в ц.3 полностью повторяет предыдущую формулу: $c + c_1$. Прозвучавшие в высоком регистре, в быстром темпе, эти мелодии видятся как реализация определенных фигур танцевального характера, выраженные более ярким всплеском эмоций. То, что следует далее (ц.4 и 5), возвращает слушателя к спокойному развертыванию мелодии, которая прорастает из первоначального мотива b .

Фразы повторяются, видоизменяясь в плане ритмического оформления¹⁰. Уже в начале ц.4, а также на протяжении всей ц.5 мелодия звучит мягче, длительности становятся крупнее, без пунктирного ритма, динамика переходит на p , реплики скрипки возникают реже и не являются такими прерывистыми. Следующая далее ц.6 это — видоизмененное, вариантное изложение первоначальных фраз. Скачкообразное движение мотива a чередуется с пунктирным ритмом мотива b . Вместе они образуют музыкальное построение, в котором a и b переплетаются, при этом в движении мелодии чередуются восходящие скачки на большие интервалы с последующим поступенным нисхождением ($a_3 = a_1 b_a + a_1 b_a + a_1 b_a + a_1 b_a$). Следующий этап образного развития можно трактовать так: после притихшего шума празднества внезапно (как это было в ц.2) наступает взрыв всеобщего веселья (которое длится на протяжении ц.7, 8 и 9). Мелодическая линия строится на варианном преобразовании исходной интонации, обозначенной нами буквой c . В итоге у вокалиста звучит почти одна и та же мелодия, семикратно отталкивающаяся от звука a^2 и спускающаяся постепенно вниз к тону d^2 . Таким образом, если в самом начале произведения обыгрывался интервал $g^1 - d^2$, то в случае, где возникает быстрый темп и мелодия строится более причудливо, в основном используется в нисходящем движении чистая квинта $a^2 - d^2$.

В ц.10 и 11 наступает умиротворение. Музыкальный тематизм вокальной партии берет свои истоки из переплетенных мелодий $a_1 b$, прозвучавших в ц. 6. Казалось бы, все утихло, танец завершен. Однако в самом финале, в ц.12 (*Giososo*), на f внезапно вновь врывается вихрь жизнеутверждающего, полного задора танца, в котором и вокалист, и скрипач полностью отдают себя во власть закружившего всех веселья, и лишь в самом конце, мягко и плавно, на неустойчивом звуке a^1 последняя часть заканчивается. Именно в этом возврате к веселью, после которого словно «зависает» в воздухе знак вопроса, и видится оригинальность, красота и неповторимость этой баллады.

Подытоживая анализ данного цикла, сделаем следующие выводы:

Строповансальские баллады С. Пысларь характеризуются наличием общего исполнительского состава — это женский голос и скрипка. Третий, финальный, номер вносит элементы танцевальной жанровости. Части цикла объединены наличием интонационных связей, общим принципом стилизации светского средневекового искусства, принципом диалогических переключек скрипки и голоса.

Объединяющим фактором служит и то, что текст всех частей цикла написан на языке, вышедшем из живого употребления. Существуют и внешние факторы единства. Так, композитор ни в одной из трех баллат не выставляет ключевые знаки и размер (даже если присутствуют тактовые черты). В этом можно отметить стилевую константу композиторского творчества С. Пысларь. Отсутствие метроритмических указаний автора способствует свободному, импровизационному исполнению данных произведений. Все три

¹⁰ Обозначить вышесказанное возможно таким образом: $(d_b + d_b) + (d_b^1 + d_b^1 + d_b^1)$.

баллаты, как уже упоминалось, разнохарактерны. Первая отличается драматическим, взволнованным характером, вторая выполняет функцию лирического центра, а третья вносит элемент танцевального, жанрового начала. В этом цикле композитор «искала себя», пытаясь отойти от общепринятых жанровых норм и канонов. Данные поиски увенчались безусловным успехом: *Старопровансальские баллаты* для высокого женского голоса и скрипки С. Пысларь являются одним из ярких примеров отечественной камерно-вокальной музыки конца XX века.

Библиографические ссылки

1. PÂSLARI, S. De-or trece anii. În: *Ah, cerut-am de la zodii: Romante pe versurile lui Mihai Eminescu*. Chișinău: Princeps, 2001, pp. 198–204. ISBN 9975-9660-0-4.
2. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-600477.

II. CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL FOLCLORULUI MUZICAL

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА НА ОСНОВЕ СИНХРОННОГО И ДИАХРОННОГО ПОДХОДОВ

DEFINIȚIA CONCEPTULUI DE FOLCLOR ÎN BAZA ABORDĂRII SINCRONICE ȘI
DIACRONICE

DETERMINING THE CONCEPT OF FOLKLORE BASED ON THE SYNCHRONIC AND
DIACHRONIC APPROACH

ЯРОСЛАВ МИРОНЕНКО,

доктор хабилитат искусствоведения,
Краснодар, Российская Федерация

CZU 781.7

В данной статье пересекаются две актуальные проблемы. Одна из них — «фольклор и композитор» — рассматривается с точки зрения дефиниций. Другая — «история фольклора» — анализируется с помощью выдвигаемого здесь метода исторической ретроспекции фольклора посредством инверсии его эволюции. В молдавском фольклоре, его история связана с историей общины, имевшей, а кое-где сохраняющей и сегодня, сакральный смысл.

Ключевые слова: определение фольклора, культура, синхронный подход, диахронный подход, община

În acest articol se intersectează două probleme actuale. Una din ele — „folclorul și compozitorul” — este privită din punct de vedere al definițiilor. A doua — „istoria folclorului” — este analizată utilizând metoda retrospectivă istorice a folclorului, tratarea recurentă a evoluției acestuia. Istoria folclorului moldovenesc este legată de istoria comunității, care păstrează și în prezent, în unele zone, o conotație sacră.

Cuvinte-cheie: conceptul de folclor, cultură, tratare sincronică, tratare diacronică, comunitate

This article contains two current issues. The first one — „folklore and the composer” is addressed in terms of definitions. The second — „history of folklore” — is related to the proposed method of historic retrospective on folklore and the treatment of its modern evolution. When it comes to Moldovan folklore, its history is linked to the history of the community, preserved in some areas even nowadays and having a sacred connotation.

Keywords: definition of folklore, culture, synchronous method of approach, diachronous method of approach, community

Существует два способа определения фольклора: а) фольклор как целостное явление и б) фольклор как сумма признаков. В определении фольклора как целостного явления нетрудно усмотреть проявление двух тенденций.

Первая испытала воздействие эстетики романтизма. Таково, например, определение, данное создателем румынской школы фольклористики Овидом Денсусиану. Формулируя концепцию фольклора, он видел цель его изучения в том, «să ne dea icoana sufletească întregă a unui popor, tot ce-l impresionează și-i stăpânește gândul, tot ce călăuzește viața lui de fiecare zi, de fiecare clipă. Sa ne arate cum se restrâng în sufletul poporului de jos diferitele manifestații ale vieții, cum simte și gândește el sub influența ideilor, credințelor, superstițiilor moștenite din trecut» [1, с. 43].

Другая тенденция в соответствии с содержанием определения фольклора вызывает параллели с реалистическим направлением в искусстве: «Понятие “народное музыкальное творчество” охватывает разнообразные по своему идейно-эмоциональному содержанию и особенностям формы поэтические и музыкальные произведения устной традиции, созданные и исполняемые трудовым народом. Область собственно музыкального народного

творчества составляют различные виды народного искусства, образное содержание которых раскрывается не только в словах, но и в напевном интонировании, в мелодии» [2, с. 5].

Оба определения фольклора следует считать интегрирующими.

Противоположным по отношению к этому способу является дифференцирующий способ. С его помощью фольклор определяется как сумма признаков. Одно из определений такого рода помещено в Американской энциклопедии: «The best approach to defining folk music may be to identify some of its characteristics, none of which, by themselves, are the exclusive property of folk music but all of which, taken together, serve to distinguish it»¹ [3, с. 498].

В этом же источнике подчёркнуто, что сам термин *folk music* обычно используется, чтобы обозначить традиционную народную музыку по контрасту к так называемой «popular» music и «serios» music концертных залов и оперных зданий [3]. Предложение авторитетного источника определять фольклорную музыку «по контрасту» с другими областями культуры методологически неверно. Необходимо определять каждую из трех затронутых областей музыкальной культуры исходя из ее внутренних закономерностей.

Такую же ошибку совершил и Георге Опря в определении признаков фольклора: «Spre deosebire de arta cultă, individuală, creația populară are un caracter colectiv» [4, с. 8].

Если музыкальный фольклор определяется не как целостное явление, а как сумма признаков, то они, как мы видим, формулируются под определенным воздействием композиторской музыки, в виде оппозиций к ней, что происходит следующим образом. Исходя из того, что композиторское творчество является авторским, письменным, эволюционирующим, проявляющимся либо в синтезе искусств, либо вне его, в фольклоре выделяются анонимность, устность, традиционность, коллективность, синкретизм. Признаки являются в сущности параметрами, определяющими архитектуру фольклора и композиторского творчества.

Одно из упущений такого способа определять признаки фольклора состоит в том, что *a priori* ясно, что не все признаки будут выявлены, поскольку объект их выявления лежит за пределами изучаемого объекта. Другое упущение состоит в том, что музыкальный фольклор и композиторское творчество, существуя одновременно, т. е. синхронно в календарном времени, существуют в разных исторических временах, т. е. диахронно.

Таким образом, оба способа определения фольклора, интегрирующий и дифференцирующий, фактически опираются на синхронный подход, что вызывает потребность в применении иного — диахронного подхода. Применить его предполагается методом исторической ретроспекции фольклора посредством инверсии его эволюции. Метод состоит в опоре на известный процесс постепенного его исчезновения. Если процесс развернуть в обратном направлении, то, уходя в глубь времен, можно быть уверенным в том, что фольклор всё более восстанавливает свои позиции: возвращаются к жизни ушедшие жанры, возвращается радикализм фольклорного интонирования там, где он был утрачен, а главное — традиционное сознание в обществе становится всё более значительным.

Действительно, изучение А.Я. Гуревичем культуры европейского средневекового города (не села!) выявило в нём целый ряд уже знакомых признаков: синкретизм, устность, традиционность, анонимность. Ещё один ценный результат этого исследования для этнологии — обнаружение подсознательного следования людьми общепринятым нормам

¹ Наилучшим приближением к определению фольклорной музыки (*folk music*) может быть идентификация некоторых ее характеристик, ни одна из которых, взятая сама по себе, не является исключительной принадлежностью фольклорной музыки, но все, взятые вместе, служат её выделению среди других.

поведения. Обязательность космических и социальных категорий культуры для всех членов общества исследователь понимает, разумеется, «не в том смысле, что общество сознательно навязывает их людям, предписывая им воспринимать мир и мысли именно таким образом: речь идет о неосознанном навязывании обществом и столь же неосознанном восприятии этих категорий и представлений членами общества» [5, с. 10]. Подобным образом в поведении носителей традиционного фольклора и в его функционировании подсознанию принадлежит важнейшая роль [6]².

Важно отметить то, что Гуревич не является фольклористом, и не обращается к термину «фольклор», так же, как и исследователь еще более ранней культуры — Древней Греции — А.Ф. Лосев. Многотомный корпус его исследований является в сущности грандиозным метатекстом по отношению к этой культуре. Базируясь на нём, фольклористу не составляет труда обнаружить в древнегреческой культуре не только все известные признаки фольклора, но и ввести в научный обиход новые. Среди них особое значение для развития науки о фольклоре имеют представления о мимесисе и общине [7, с. 18].

Научным открытием А.Ф. Лосева стало то, что он указал на кровнородственную общину, как на среду, генерировавшую мифологические представления об окружающем мире, включив, тем самым необходимое базисное звено в концепциональное восприятие античного искусства.

По мнению ученого особенностью общинного сознания в архаические периоды было то, что даже внешний мир представляется как универсальная и мировая община, то есть мифологически. Поэтому на вопрос о том, что прекраснее всего для тогдашнего человека, можно ответить только одно: прекраснее всего для него боги, демоны и герои как предельное и космическое обобщение общинно-родовых отношений.

Вполне естественно, что первобытнообщинный человек, находившийся в русле указанных представлений, создавал свое искусство с подражания космосу, частью которого, согласно тем же представлениям, была природа. Подражание ей в художественной деятельности было определено в науке как мимесис.

Кровнородственную общину следует считать глобальной по своей распространенности. Она существовала, а кое-где существует и поныне при всякой расовой, этнической, языковой принадлежности ее носителей, в различных видах хозяйствования, ландшафтно-климатических условиях проживания.

В неравномерном процессе увядания община постепенно к концу XIX—началу XX века исчезла, однако и сегодня в сознании жителей сел многих регионов планеты еще сохраняется, особенно при выполнении обрядовой деятельности, некоторый уровень общинных представлений.

До 1917 года «о русской общине было написано около трех тысяч (!) книг и статей» [8, с. 59]. Этот ресурс может оказать поистине неоценимую помощь фольклористике.

Община испокон веков сохраняла собственные очертания. По крайней линии ее земельного надела (*hotar*) обычно прокладывалась дорога, имевшая особое значение в сознании людей. В центре находились избы, хозяйственные постройки с земельными участками, образовавшими улицы, а также находилось кладбище. Земля вокруг поселения была в коллективном пользовании и распределялась на сегменты в соответствии с их функцией в жизнедеятельности общины: нива, луг, выгон, вода, лес.

² Это свойство менталитета жителей традиционной культуры, столь необходимое для экзистенции фольклора, обнаружил на интуитивном уровне и Б. Барток, обозначив его как неписанные законы села. Более подробную информацию см. в работе Б. Барток [6]. Не владение этими законами лишает аутентичности всякое исполнение произведений фольклора не носителями.

Пространство общины наполнялось сильным художественно-магическим чувством при прохождении по улице, обхождении дворов, выходах в лес, на луг, движении к воде, труде на ниве, погребениях и поминовениях на кладбище.

Вся обрядовая деятельность села, имевшего в прошлом общинное устройство, выполнялась и выполняется исключительно усилиями собственного контингента, именно на собственной территории и в интересах благополучия только своего села. В том, что обнаруженная нами триада является наследием общинных отношений, сомнений быть не может. Она указывает на то, что контингент общины, ее пространство и обрядовая деятельность находятся в отношении взаимосвязи между собой и эта взаимосвязь существенна для фольклора [9, с. 234].

Теорию мимесиса необходимо дополнить суждениями о том, что подражание природе в художественной деятельности античной эпохи осуществлялось не только в подражании красоте человеческого тела, и не только в следовании формам растительного и животного миров, но и в *следовании структурной организации природы*.

Фольклор воспроизводит себя подобно тому, как воспроизводит себя природа. Как в природе, внутри каждого вида бесчисленные его материальные воплощения морфологически и филогенетически являются вариациями некоего инварианта, не данного нам в осязаемом виде, но, тем не менее, каким-то образом существующего, так и исполнение песни или инструментальной мелодии воплощается в бесчисленных вариациях инварианта, опять же не данного нам в ощущениях, но который может «просвечивать» при структурно-типологических изысканиях, обнаруживая себя в качестве модели.

Продуцирование модели — предпосылка к построению типов. Их родовая и видовая соотнесенность настолько близки родовой и видовой организованности в растительном и животном мирах, что существует основание выдвинуть тезис *о порождающей систематике*, как о важнейшем принципе целостного художественного отражения действительности в фольклоре.

До настоящего времени систематика понималась как метод, призванный упорядочивать произведения фольклора соответственно одному или нескольким признакам. Теперь выдвигается проблема порождающей систематики, методы которой в значительной мере подобны тем, которые выработаны в биологии [10].

Приблизиться к осознанию сущности мимесиса можно, если обратиться к тем фольклорным обрядам, которыми осуществляется суггестивное воздействие на природу. Таковы, например, обряды вызывания дождя. Они известны у молдаван (*Caloian, Paparuda*), у грузин (по моим записям — у хевсуров, село Рошка, район Барисахо) у народов Средней Азии и т.д. Памятуя о том, что в традиционном быту не существует предметов не функциональных, так и обряды вызывания дождя не смогли бы удержаться в традиции, если бы они не приводили к искомому результату. В полевой работе мне неоднократно приходилось слышать, что участницы (девочки в Молдавии) возвращались домой после выполненного обряда мокрыми от дождя.

Способность человека, обратившись за помощью к божеству, вызвать дождь, засуху, отмечена в мифе о Минотавре и Лабиринте, возникшем в критской культуре, которая рассматривается как предшественница континентальной греческой культуры [11, с. 254].

Переходя к выводам, отметим следующее: 1) Молдавский фольклор сохранил и в наши дни все те признаки своей организации, которые были выработаны в античной древности. 2) Метод ретроспекции обнаружил в нем признаки, недоступные для обнаружения при существующем синхронном подходе. 3) В композиторском творчестве эти

priznaci преобразовались из устного в письменный, из анонимного и коллективного в авторский, из традиционного в эволюционный, из синкретизма в синтез.

Библиографические ссылки

1. DENSUSIANU, O. *Flori alese din cântecele poporului; Viața păstorească în poezia noastră populară; Folclorul Cum trebuie înțeles; Graiul din Țara Hațegului*. București: Editura pentru Literatură, 1966.
2. ПОПОВА, Т. *Русское народное музыкальное творчество*. Т.1. Москва: Гос. муз. изд-во, 1962.
3. *The Encyclopedia Americana. International edition*. Danbury (Connecticut), 1994, t.11.
4. OPREA, G., AGAPIE, R. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
5. ГУРЕВИЧ, А. *Категории средневековой культуры*. Москва: Искусство, 1972.
6. БАРТОК, Б. *Зачем и как собирать народную музыку*. Москва: Гос. муз. изд-во, 1959.
7. ЛОСЕВ, А. *История античной эстетики: Высокая классика*. Москва: АСТ, 2000.
8. МИРОНОВ, Б. *Историк и социология*. Ленинград: Наука, 1984.
9. МИРОНЕНКО, Я. Об одном сюжете музыкальной антропологии. В: *Вопросы музыкознания*. Краснодар, 2006.
10. КОМАРОВ, В. *Учение о виде у растений: страницы из истории биологии*. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1944.
11. ЛОСЕВ, А. *Мифология греков и римлян*. Москва: Мысль, 1966.

SPAȚIUL ȘI TIMPUL SONOR PRIN PRISMA GÂNDIRII MUZICALE TRADIȚIONALE — VALOARE ȘI CONȚINUTURI

SPACE AND TIME SOUND IN THE LIGHT OF TRADITIONAL MUSICAL THINKING —
VALUE AND CONTENTS

SVETLANA BADRAJAN,

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

CZU 781.7

781.22

Sunetul, ne referim la cel intonațional, prezintă o mare diversitate atât la nivelul culturii noastre tradiționale, cât și a celorlalte culturi etnice. Cu toate deosebirile existente între aceste culturi, care se caracterizează printr-o varietate similară cu cea lingvistică, înțelegerea, atitudinea, valorificarea fenomenului sonor muzical (premuzical) are o traiectorie de dezvoltare, în mare parte, asemănătoare. Evoluția atitudinii față de sunet (intonațional), a utilizării și exploatării acestuia de către om/colectivitate în diferite epoci istorice, parcurge o cale complexă. Sursa vocală umană sonoră și sursa fizică/instrumentală sunt două stări existențiale ale sunetului, tratate în cultura tradițională după principiul unității și luptei contrariilor, anume în echilibrul dinamic al contrariilor manifestându-se tendința omului către desăvârșire. Vom încerca, în baza culturii folclorice românești, precedată de o imensă cultură traco-geto-dacică, dar și cea din epoca preistorică, să dezvăluim marea diversitate de manifestare a fenomenului sonor în proiecție spațiu-timp și înțelegerea acestuia refractată prin prisma gândirii muzicale tradiționale.

Cuvinte-cheie: fenomen sonor, gândire muzicală, cultură tradițională, sunet muzical, funcție, spațiu și timp

The sound, we refer to the intonational one, presents a large and profound diversity, both at the level of our traditional national culture and at the level of other ethnic cultures. With all the diversity of these cultures, that are characterized by a variety similar to the linguistic one, understanding, highlighting the musical (premusical) sonorous phenomenon, has a trajectory of development that is, for the most part,

similar. The evolution of the attitude towards the sound (intonational), of its usage and exploitation by man/community in different historical epochs follows a complex path. The human sonorous vocal source and the physical/instrumental one represent two existential states of the sound that are treated in the traditional culture according to the principle of unity and conflict of opposites, namely in the dynamic balance of the opposites is manifested the man's striving to improvement. We will try, on the basis of Romanian folkloric culture, which is preceded by an immense Thracian-Getic-Dacian culture (and by a prehistoric epoch), to reveal the great diversity of the manifestation of the sound phenomenon in the space-time plan and will aim at understanding it in the light of traditional musical thinking.

Keywords: sonorous phenomenon, musical thinking, traditional culture, musical sound function, space and time

Sunetul, ne referim la cel intonațional, prezintă o mare și profundă diversitate atât la nivelul culturii noastre tradiționale, cât și a celorlalte culturi etnice. Cu toată diversitatea acestor culturi, care se caracterizează printr-o varietate similară cu cea lingvistică, aflându-se și ele în posteritatea fenomenului „Turnului Babel” [1, p. 256], înțelegerea, atitudinea, valorificarea fenomenului sonor muzical (premuzical) are o traiectorie de dezvoltare, în mare parte, asemănătoare.

Evoluția atitudinii față de sunet (intonațional), a utilizării și exploatării acestuia de către om/colectivitate în diferite epoci istorice, parcurge o cale:

- de la o preluare inconștientă, intuitivă, instinctivă, la nivel de cod, cod genetic, reflexe necondiționate: atunci când strigam, când ne doare, ne bucuram,
- de la mijloc/unealtă/instrument în a cuceri, supune, comunica, transmite, influența,
- de la parte componentă a ființei umane, ca element al adversarului, iar imitarea, reproducerea înseamnă cucerire, dominație,
- de la utilizarea cu scop de a obține un rezultat scontat, la un mod/mediator pentru a te/se exprima, manifesta, a povesti, a documenta, a exprima credința,
- și în sfârșit pentru delectare artistică, estetică, spirituală.

Sursa vocală umană sonoră și sursa fizică/instrumentală sunt două stări existențiale ale sunetului, tratate în cultura tradițională după principiul unității și luptei contrariilor, iar anume în echilibrul dinamic al contrariilor se manifestă tendința omului către desăvârșire. Vom încerca să dezvăluim marea diversitate de manifestare a fenomenului sonor în proiecție spațiu-timp și să-l înțelegem refractat prin prisma gândirii muzicale tradiționale. Ne vom referi în acest articol la perioada incipientă a fenomenului sonor.

Astfel, însăși fiziologia umană a determinat în mare parte modul de recepționare a sunetului și emiterea lui, conștientizarea, explicarea, explorarea, exploatarea și utilizarea acestuia. Unele din primele izvoare ale muzicii, după cum se știe, l-au constituit strigătele și zgomotele legate de vânătoare, reproducerea onomatopeică a cântului păsărilor, mediului înconjurător, în general. Este spațiul și timpul incipient al manifestărilor muzicale, care sunt expresia energetică a însăși ființei umane, parte componentă a unui spațiu și timp concret. Referindu-ne la reproducerea onomatopeică a lumii înconjurătoare, aducem câteva teze prezentate de N. Teodoreanu în cercetarea sa *Brăiloiu și ipoteza universalilor în muzică*, pe care le tratează compozitorul francez François-Bernard Mâche, în capitolul 4, intitulat Zoomuzicologie din lucrarea *Musique, mythe, nature, ou les dauphins d'Arion*, „el indică câteva elemente ale “gândirii muzicale” la păsări, cele mai “dotate” dintre vietăți. Astfel, deși păsările nu par a-și organiza muzica prin scări de înălțime, de durată, intensitate, în muzica păsărilor se pot întâlni: repetiția, imitația, transpoziția la cvintă, dezvoltarea (inclusiv cea prin eliminare), formulele “non-retrogradabile”, precum și “universalele” raporturi accelerando-ritardando, crescendo-descrescendo, urcare-coborâre, a registrului. Repertoriile ornitologice cunosc tipuri complexe de contrapunct, modalități “concertistice” de interpretare în formații, cum ar fi în cvintet (pentru care păsările se adună la momente date, într-o zonă teritorială neutră), forme “variaționale”, tip AA`A`` sau cu repriză A B A`, sau mai complexe.

<...> care dovedesc un simț al “echilibrului” între repetiție și noutate, ba chiar un simț al “arhitectonicii” muzicale. La nivel mai general, s-a constatat că păsările sunt capabile să “învețe” formule noi, proprii altor specii. Totul se bazează, așadar, pe acele “*imagini sonore izvorâte din inconștient* [subl. n.]: *uneori ca clișee, alteori ca arhetipuri* [subl. n.]: *capabile să anime invenția personală*” [1, p. 367]. În proiecție diacronică, până în prezent, descoperim expresii onomatopoeice în diferite manifestări din cultura tradițională, cum ar fi invocări, adresări, chemări ale păsărilor și animalelor domestice, sau alungarea acestora, hăulitul, refrenele din cântecele de leagăn, ș.a.

Sursă importantă a sunetului (intonațional) este considerat și graiul articulat cu elementele de expresie ritmică, melodică și intonativă, ce caracterizează vorbirea umană ca sistem de semne convenționale destinate comunicării. Față de strigătele vânătorilor sau plânsetele de durere, față de chiotele de bucurie sau de hăulituri, odată apărut ca mijloc de comunicare, el (graiul articulat) a fost în măsură să condiționeze primele începuturi vocal-muzicale ale omului, pe care acesta le-a aplicat nu numai pentru comunicare la nivel om-om, om — colectivitate, om — natura, colectivitate — natură, în a cunoaște realitatea înconjurătoare, dar și în a cuceri, a domina.

Aceste surse sonore sunt completate sincretic de, convențional numite, primele instrumentele muzicale, de fapt unelte sonore, precum — bețe, pietre lovite, membranofone, însuși corpul omului ca instrument percutant, de tipul fluierelor. Se știe că cele mai vechi unelte sonore descoperite reprezintă perioada auregnac-solutréană, aproximativ 40 de mii de ani în urmă, și sunt instrumente de tipul fluierelor, confecționate din oase de animale și păsări. Lipsite de mari posibilități intonaționale, toate aceste unelte sonore lăsau ritmului un rol preponderent, ca element esențial în activitatea și existența omului preistoric. Rolul deosebit al ritmului în cultura tradițională a fost subliniat și demonstrat de diferiți cercetători (T. Mârza, C.D. Georgescu, C. Cristescu, ș.a.), iar un exemplu nemijlocit al caracterului sincretic și funcției rituale a acestuia pot fi sunetele de toacă sau sistemul Ritmului vocal acomodată pașilor din mersul ceremonios caracteristic unor producții folclorice muzicale din stratul vechi — unele colinde, cântecul cununii de la seceriș, ș.a., care evident au/ au avut un spațiu și timp concret de interpretare.

Procesul de cucerire a lumii sunetului instrumental și exploatarea acestuia are particularitățile sale. Astfel, după cum remarcă I. Matzijeviski într-un articol despre instrumentele muzicale populare și muzica instrumentală [2, p. 10], sunarea instrumentelor/uneltelor muzicale era percepută de omul preistoric ca un fenomen situat la polul opus sunării vii a vocii umane. Atât fizic, cât și spiritual, reprezenta o altă lume, total diferită de cea a fiziologiei umane, o lume misterioasă, ce inspira teama, dar totodată îl incita, îl atrăgea pe om, o forță ce trebuia cunoscută, explorată, folosită ca mijloc de comunicare, integrare, dar și exploatată pentru a cuceri lumea înconjurătoare, pe sine însuși și a semenilor săi. La început prin aceeași reproducere a sunetelor naturii, ca mai apoi prin exprimarea propriei imaginații în contextul realității timpului și spațiului corespunzător. Aici se înscrie și marea cucerire a omului preistoric, aproximativ 10 000 de ani în urmă, inventând o armă — arcul, mă refer la cucerirea înălțimii precise a sunetului muzical.

Toate aceste manifestări sonore incipiente, proiectate în cultura tradițională, codifică senzori multiple. Subliniem, astfel, rolul instrumentelor aerofone, membranofone, idiofone în viața omului și a colectivității, prezența acestora în cadrul diferitor ritualuri legate de existența umană, cum ar fi cele ce reflectă circuitul anotimpurilor, și a muncilor integrate, dar și a sărbătorilor legate de calendarul natural, pragurile trecerilor, marea diversitate a pseudo instrumentelor sau al jucăriilor sonore din folclorul copiilor. Ele sunt integrate în anumite perioade de timp, într-un spațiu existențial concret al unei colectivități umane, îndeplinind diferite funcții și colportând valoare, doar într-un anumit spațiu și timp, completate de expresii muzicalizate vocale. Spre exemplu, nu ne putem imagina un Plugușor sau Urătura flăcăilor fără clopoțel sau buhai și o intonare specifică total diferită de o simplă declamare, de asemenea fluierul, toba, idiofonele la

jocurile cu măști zoomorfe, etc., acestea încorporându-se într-un spațiu și timp concret: Plugușorul copiilor în ajunul sf.Vasile, după amiază, până la asfințitul soarelui, jocurile cu măști de la lăsarea întunerului până la miezul nopții, ori Plugul flăcăilor după miezul nopții.

Și în sfârșit, întregește acest sincretism existențial uman la etapa dată un șir de credințe și acțiuni cu caracter magic. Ele sunt legate de cele mai vechi culte, precum cultul fecundității și fertilității, divinizarea soarelui, ploii, în general al naturii, care au determinat și caracterul magic al muzicii/„premuzicii” din această perioadă, fiind susținute de convingerea omului preistoric că, prin anumite cuvinte, sunete, gesturi, va putea acționa asupra mediului înconjurător într-un anumit sens dorit de dânsul. În rezultat este și tratarea/înțelegerea sunetului muzical/premuzical ca mesaj, ca forță de a convinge, a transmite un conținut, a reglementa un conflict, a restabili un echilibru.

Un exemplu al transfigurării acestui sincretism primar la un alt nivel existențial precum cultura tradițională românească este fenomenul colindatului. Colindele se executau în mediu tradițional în grup, la unison sau antifonic. O particularitate a interpretării este principiul fluentei, executate parcă dintr-o răsuflare, pentru a susține un continuum temporal de execuție, evenimential, festivizant, ceremonial și consacrat” [3, p. 224]. În interpretarea cetei de colindători, fiecare membru se poate opri și respira oricând, în orice moment al melodiei, fără ca să fie afectată, însă, fluenta generală a discursului muzical. Această fluentă a discursului este adeseori forțată, asigurată cu artificii vocale cum sunt, spre exemplu, apogiaturile, care apar adesea la sfârșitul unui vers melodic și care-l obligă pe interpret să nu se oprească, să nu respire chiar dacă a ajuns la un sfârșit de vers, ci să-l lege de următorul, să continue fluxul sonor. Uneori se produc întreruperi paradoxale în execuția separată a membrilor grupului — cezuri sau frânturi bruște ale discursului muzical la mijlocul versului sau chiar în mijlocul unui cuvânt. „Repetițiile, reluările celulelor melodice și ale formulelor în interiorul unor motive și propoziții muzicale, ca și repetarea propozițiilor — sintagme melodice în cadrul aceleiași perioade și reluarea de un număr imprecizabil de ori a aceleiași melodii pentru comunicarea textului poetic, toate formele de repetare susțin și ele același principiu al fluentei, al susținerii efectului de temporalitate deosebită, de hierofonie al colindei” [3, p. 226]. Toate acestea reflectă o anumită înțelegere a sacralității expresiei sonore într-un anumit spațiu și timp. La fel, spre exemplu, și bocetul, având ca sursă intonațională plânsul, exprimarea vociferată a durerii, axată pe un șir de credințe și ritualuri, se transfigurează treptat într-o creație muzicală de tip proză melopeică (pentru zona noastră folclorică) diferită de lamentația propriu-zisă, plasată într-un spațiu și timp concret de execuție, contribuit la realizarea trecerii și restabilirii echilibrului social și emoțional.

Deci, referindu-ne la perioada incipientă a istoriei omenirii, evidențiind convenționalele surse ale sunetului intonațional, putem admite că acesta, fiind codificat în esența psihofiziologică a omului, izvorând din aceasta precum graiul articulat, este valorificat firesc în funcție de necesități prin utilizarea posibilităților fiziologiei umane și, după caz, antrenarea/completarea acesteia cu unelte sonore corespunzătoare într-un spațiu și timp definit. Cultura muzicală tradițională codifică aceste manifestări sonore în diversele sale expresii și forme. Sunetul muzical urmează astfel, „un traseu firesc de structurare, de agregare, un transfer — după cum găsim în anumite mitologii — de la întuneric la lumină, de la haos la cosmos, de la apele primordiale la lumea noastră, fapt care se desfășoară, la fiecare nivel între doi poli: asimetric și simetric, primul fiind — după câte se pare — anterior celui de al doilea” [4, p. 229].

Anticipând continuarea discursului științific la temă în alt articol, subliniem că perceperea sunetului muzical încadrat într-o entitate structurală și context existențial uman, parcurgând drumul lung în timp, de la etapa sacrală ancestrală, peste care se suprapune ritualul, apoi laicul, se manifestă în cultura contemporană în raport cu cea tradițională ca o creație în exclusivitate artistică. În rezultat producțiile muzicale se transferă dintr-un spațiu tradițional sau convențional tradițional

întru-un spațiu impropriu, afuncțional. Mai mult decât atât: „Aceste întâlniri sonore declanșează infinite posibilități de interpretare și/sau de înțelegere, din partea fiecărui ascultător, față de sensurile inițiale ale unei anumite piese muzicale. Este drept că, prin această mișcare de *globalizare sonoră*, muzicile își pierd originalitatea și conținutul originar; ele suferă o resemantizare, uneori chiar și desacralizare, prin schimbarea funcționalităților” [5, p. 241]. Nu ne referim la nivelare, ci la rapiditatea uimitoare cu care se vehiculează sunetul într-o lume care se identifică la orice pas prin muzică. „Ești ceea ce ascuți” ar putea fi o caracteristică fundamentală a diferitor epoci ale evoluției comunității umane, inclusiv a generațiilor contemporane.

Referințe bibliografice

1. TEODOREANU, N. Brăiloiu și ipoteza universalilor în muzică. În: *Anuarul Institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”*. Ser. Nouă. București: Editura Academiei Române, 2003–2004, t.14–15, p. 367.
2. МАЦИЕВСКИЙ, Игорь. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки. В: *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*. Москва, 1987, т.1, с. 10.
3. MARIAN, M. Colinda — experiență a sacrului. În: *Anuarul Institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”*. Ser. Nouă. București: Editura Academiei Române, 1992, nr.3, p. 224.
4. TEODOREANU, N. Vârstele sunetului: Locul folclorului între muzicile lumii (I). În: *Anuarul Institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”*. Ser. Nouă. București: Editura Academiei Române, 2010, t.21, p. 229.
5. ȘULEA, E. Wold music — fascinația sunetului. În: *Anuarul Institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”*. Ser. Nouă. București: Editura Academiei Române, 2010, t.21, p. 241.

TIPURI MELODICE ÎN CÂNTECUL RITUAL DE NUNTĂ

MELODIC TYPES IN THE RITUAL WEDDING SONG FROM BUCOVINA

CONSTANȚA CRISTESCU,

doctor, consultant artistic muzicolog,

Centrul Cultural *Bucovina*, Suceava, România

CZU 784.4(498.6)

Repertoriul vocal ritual nupțial cules de învățătorul sucevean Alexandru Voievidca la începutul sec. al XX-lea din Bucovina istorică, ce se află conservat la Biblioteca Națională a României — secția Colecții speciale — Cabinetul de manuscrise, însumează 41 de piese ce ilustrează toate momentele rituale ale nunții care implică performarea unui cântec ritual. Materialul documentar a fost cules în perioada anilor 1907–1914 dintr-un număr de 28 localități. Clasificarea tipologică este realizată conform modelului de clasificare tipologică elaborat de etnomuzicologele clujene Ilona Szenik împreună cu Lucia Iștoc, publicat sub titlul „Proiect de clasificare a melodiilor populare vocale”, în „Anuarul de folclor”, V–VII, 1987, Cluj Napoca, p. 305–353. Melodiile au fost ordonate pe trei ramuri, după conținutul modal-tonal general, astfel: Ramura A conține melodiile de stare majoră, ramura B conține melodiile de stare minoră, iar ramura C conține melodiile de stare neutră, fără terța modală. În cadrul fiecărei ramuri se delimitează 3 supraclase (supraclasa 1 = uniliniar; supraclasa 2 = descendent; supraclasa 3 = boltit), clase, subclase și tipuri având drept criteriu principal profilul cadențial. Se disting, astfel, tipuri melodice de cântec ritual, tipuri melodice aparținând altor genuri și tipuri melodice de cântec de joc ritual.

Tipologia ilustrează diversitatea structurală a cântecelor rituale de nuntă din Bucovina istorică și rezistența multor tipuri pe parcursul unui secol, dovedind capacitatea extraordinară de conservare folclorică a comunității autohtone din Bucovina.

Cuvinte cheie: cântec ritual de nuntă, clasificare tipologică, ramură, supraclasă, clasă, tip

The ritual wedding song repertoire collected by Alexandru Voievidca, a teacher from Suceava, at the beginning of the twentieth century from the historical Bukovina, which is kept in the National Romanian Library — the department Special Collections — Cabinet of manuscripts, comprises 41 pieces illustrating all the ritual moments of the wedding which involves performing a ritual song. The documentary material was collected during the years 1907-1914 from a total of 28 localities. The typological classification is carried out according to the model of typological classification developed by Ilona Szenik and Lucia Iștoc, and is published under the title "Project of Classification of Popular Vocal Music" in the "Yearbook of Folklore" V–VII, 1987 Cluj Napoca, p. 305–353. The songs were arranged on three branches according to the general modal-tonal content as follows: branch A contains songs of major state, branch B contains songs of minor state, and branch C contains songs of a neutral state without the modal third. Within each branch are delimited 3 supergroups (supergroup I = unilinear, supergroup II = descendant, supergroup III = arched), classes, subclasses and types having as general criterion a cadence profile. Thus, the melodic ritual song types, types of other genres and types of ritual dance song are destroyed.

Typology illustrates the structural diversity of the wedding ritual songs of many types from Bucovina and their resistance over a century, showing extraordinary ability for conserving the folklore of the indigenous communities from Bucovina.

Keywords: ritual wedding song, typological classification, branch, superclass, class, type

Repertoriul vocal ritual nupțial din fondul cules de Alexandru Voievidca din Bucovina istorică la începutul sec. al XX-lea, ce se află conservat la Biblioteca Națională a României — secția Colecții speciale — Cabinetul de manuscrise, însumează 41 piese. El ilustrează toate momentele rituale ale nunții ce implică performarea unui cântec ritual. Materialul documentar a fost cules dintr-un număr de 28 localități: Badeuți, Bahrinești, Boian, Boian-Hlinița, Camenca, Capu Codrului, Ceahor, Costâna, Dimca, Horodnicul de Jos, Iordânești, Mănăstirea Humorului, Ostrița, Părhăuți, Pătrăuți de Jos pe Siret, Pârteștii de Sus, Pojorâta, Ropce, Rus-Poieni, Satul Mare, Sinăuții de Jos, Straja, Suceava, Uidești, Vicovul de Jos și Voitinel.

Trebuie precizat că în fondul mss. Voievidca există și un număr de 52 melodii instrumentale rituale de nuntă ce completează imaginea nunților bucovinene de la începutul sec. al XX-lea, ilustrând bogăția actelor ritual-ceremoniale ale nunții românești și bogăția repertoriului adecvat evenimentului nunții ca ritual familial de trecere.

Sistematizarea tipologică a repertoriului

Pentru înțelegerea clasificării tipologice realizate definesc nivelurile cu care se operează, conform modelului de clasificare tipologică elaborat de Ilona Szenik împreună cu Lucia Iștoc [6; 7; 8], pe care l-am preluat datorită gradului ridicat de generalitate. Aplicarea acestui model de sistematizare tipologică se face cu adaptarea la particularitățile repertoriului bucovinean.

Ramura include piesele cu același caracter modal general.

Ramura A include repertoriul de structură modală majoră, cu caracter unimodal.

Ramura B cuprinde repertoriul de structură minoră, cu caracter unimodal.

Ramura C cuprinde piese cu caracter modal neutru, deci fără terța modală.

Fiecare ramură este ordonată în trei **supraclase** (poziția 1 în codificare), ce definesc profilul melodic cadențial la nivel de strofă:

- *Supraclasa 1* cuprinde piese cu profil cadențial rectiliniu (ex. k = 1.1.);
- *Supraclasa 2* cuprinde piese al căror profil cadențial este descendent (ex. k = 3.1.);
- *Supraclasa 3* cuprinde piese cu profil cadențial boltit (ex. k = 1.3.1.).

Clasa (poziția 2) definește zona din registrul general al cadențelor în care se plasează cadențele strofei din registrul mediu, acut și hipergrav. În cazul repertoriului vocal nupțial bucovinean sunt reprezentate clasele 1 și 5 din metodologia generală de clasificare tipologică elaborată de reputata etnomuzicologă Ilona Szenik împreună cu Lucia Iștoc și aplicată cu consecvență de școala etnomuzicologică clujeană reprezentată de prof. univ. Dr. Ilona Szenik, Lucia Iștoc, Elena Hlinca Drăgan, Ioan Bocșa, Delia Claudia Stoian-Irimie ș.a.

Subclasa (poziția 3) definește „nuanțele de profil general din cadrul subclaselor, ce rezultă din totalitatea relațiilor succesive dintre registre” [6, p. 316]. Prin urmare, „subclasele relevă principiul de ordonare a cadențelor unei strofe” [4, p. 638].

În cadrul repertoriului nupțial bucovinean se delimitează, la nivelul fiecărei supraclase, următoarele subclase:

- la supraclasa 2 (descendent): - subclasa 1 — descendent simplu;
 - subclasa 2 — dublu descendent;
 - subclasa 3 — semidescendent;
- la supraclasa 3 (boltit): - subclasa 1 — boltit simplu și
 - subclasa 2 — boltit combinat.

Supraclasa 1 (rectiliniu) nu are subclase.

Tipul (poziția 4) definește relația cadențială concretă la nivelul strofei în cadrul fiecărei subclase.

Fiind vorba de un repertoriu redus numeric, delimitarea unor diviziuni categoriale la nivel de subtip și grupe este dificilă, deoarece de cele mai multe ori, un tip este reprezentat printr-o singură piesă.

Acolo unde este posibil, acestea se delimitează pe baza configurației profilului melodic la nivelul rândurilor melodice, în cadrul modelului formal de strofă.

De asemenea, se au în vedere articulațiile de formă la nivel de strofă, configurațiile ritmice preferențiale, alte aspecte ritmice și metrice relevante.

Prezentarea tipurilor se face codificat sub formă de **catalog tipologic muzical**, pornind de la ramura A, unde se ilustrează melodic, prin exemplarele fondului manuscris Voievidea, fiecare supragrupă cu diviziunile identificate în fondul studiat și încheind cu ramura C, reprezentată printr-o singură melodie, încadrată în supraclasa 1.

Detalez, în continuare, grupurile tipologice identificate în repertoriul nupțial bucovinean de la începutul sec. al XX-lea cules de învățătorul sucevean.

În **ramura A** lipsește supragrupa 1 — rectiliniu —, prezente fiind supraclasa 2 și 3, reprezentând modele de profil descendent și boltit.

Supraclasa A.2 — descendent — cuprinde repertoriu ce se include în clasa 1 (x, y, z), unde cadențele diferite de cadența finală se plasează în zona grav-mediu a scării generale a cadențelor, fiind cuprinse între treptele 2–5 și în clasa 5, care cuprinde cadențe din registrul acut între limitele 6–9 [vezi scara generală a cadențelor în 6. p. 310].

Sub aspectul nuanțării configurațiilor de profil la nivelul rândurilor melodice în cadrul strofelor de 2, 3, 4 și chiar 5 rânduri melodice, se remarcă preferința pentru profilul descendent sau uniliniar-descendent, în combinație cu unul sau două rânduri melodice de profil diferit: uniliniar, ascendent sau boltit. Dincolo de forma arhitectonică diferită de la tip la tip, toate tipurile acestor clase se remarcă printr-un model ritmic la nivelul rândului melodic, unic pentru toată strofa.

Clasa A.2.1. cuprinde două subclase, anume:

- A.2.1.1. — descendent simplu și
- A.2.1.2. — dublu descendent.

Fiecare subclasă cuprinde trei tipuri, fiecare tip fiind reprezentat de câte o singură melodie.

Subclasa A.2.1.1. cuprinde 3 tipuri, după cum urmează:

Tipul A.2.1.1.1 reprezintă un model de cântec ritual ce se profilează pe strofă binară de două rânduri melodice, într-un mod mixolidian, având semicadența pe treapta 3, iar cadența finală pe 1. Melodia acoperă un ambitus mare de octavă, primul rând melodic desfășurându-se în registrul mediu-acut, iar rândul al II-lea în registrul mediu-grav. Modelul ritmic este dipiric + dipodie spondaică [Ms.22225_A_0074_BNro (74/1743)].

Tipul A.2.1.1.2, este de asemenea un model de cântec ritual profilat pe strofă binară, având relația cadențială a rândurilor melodice 5.1. Cu profil melodic al rândurilor și formă diferite de tipul 1, tipul 2 se remarcă și prin modelul ritmic ce are la bază formula saficului pliată pe hemistih [Ms. 22224_anexa 2_0067_BNro (66/1038)].

Tipul A.2.1.1.3 este reprezentat de strofa de 4 rânduri melodice, având sistemul cadențial în relația 5.1.1.1. Construită pe profiluri preferențiale descendente și structura arhitectonică ABB_1B_2 melodia este în ritm ternar divizionar de horă boierească [Ms. 22224_anexa 2_0062_BNro (61/977)].

Subclasa A.2.1.2, cuprinde 3 tipuri, toate profilate pe strofa de 4 rânduri melodice:

Tipul A.2.1.2.1 reunește melodii construite pe o scară tetracordală, având relația cadențială 2.1.2.1. Melodia este izoritmă, de bătrânească [2, p. 58–59 și 60] [Ms.22227_0082_BNro (82/1640)].

Tipul A.2.1.2.2 are specifică relația cadențială 5.1.5.1 la o structură modală ionică, o configurație de profiluri variate ale rândurilor melodice, o structură formală ABCB și izoritmie bazată pe modelul dipiric + anapest. Este o melodie vocală de joc ritual intitulat "Danțul" [Ms. 22224_anexa 2_0080_BNro (79/1622)].

Tipul A.2.1.2.3 prezintă aceleași caracteristici de bătrânească prezentate la tipul 1, cu deosebirea relației cadențiale a rândurilor melodice, care este 5.2.3.2 [Ms.22227_0078_BNro (78/1597)].

În *Clasa A.2.5.*, există doar *subclasa A.2.5.2.* cu două tipuri:

Tipul A.2.5.2.1. —, configurat pe strofă de 4 rânduri melodice, având structura arhitectonică $ABCC_k$ și relația cadențială 6.1.3.1. [Ms.22227_0077_BNro (77/1579)], este o melodie vocală de joc.

Tipul A.2.5.2.2. are strofa dezvoltată cu structura arhitectonică $ABCC_kA_{tr}C_k$ și relația cadențială a rândurilor melodice 6.1.4.1.5.1. Este o melodie vocală de joc ritual — *De trei ori pe după masă* —, aparținând tipului de horă boierească în tempo rapid [Ms. 22224_anexa 2_0065_BNro (64/988)].

Supraclasa A.3 — boltit — este reprezentată în fondul Voievodca prin trei tipuri în cadrul subclasei A.3.1.1. (boltit simplu), toate pliate pe strofă de 4 rânduri melodice, conținând cântece rituale.

Tipul A.3.1.1.1 este o melodie vocală de joc desfășurată pe un ambitus amplu al ionicului, o horă țărănească în izoritmie binară divizionară, având relația cadențială a rândurilor melodie 1.1.3.1 [Ms. 22225_B_0091_BNro (253/1967)].

Tipul A.3.1.1.2 este o melodie rituală tetrapodică ușor rubatizată, în care domină recitativul melodizat, având cadențe alungite în relația 1.1.5.1. Este izoritmă, având modelul ritmic dipiric+dispondeu cu ultimul timp alungit prin rubatizare [Ms. 22224_anexa 2_0066_BNro (65/989)].

Tipul A.3.1.1.3 este reprezentat de o melodie hexacordală în giusto silabic, având relația cadențială 2.4.3.1, configurația melodică bazată pe recitativ melodizat, iar configurația ritmică pe repetarea iambicului [Ms. 22224_anexa 2_0063_BNro (62/979)].

Ramura B este cel mai bine reprezentată repertorial, conținând toate cele trei supraclase.

În *supraclasa B.1.*, *clasa I* conține două tipuri, primul având strofa binară, iar al doilea strofa cuaternară.

La *tipul B.1.1.1* relația cadențială este 1.1., iar la *tipul B.1.1.2* aceasta este 1.1.1.1. *Tipul B.1.1.1* este reprezentat de un cântec ritual [Ms. 22224_0077_BNro (196/1908)], iar *tipul B.1.1.2* [Ms.22227_0084_

BNro (84/1783); Ms. 22224_anexa 2_0064_BNro (63/985)], cu două subtipuri rezultate din diferența structurii arhitectonice și a configurației de profil la nivelul rîndurilor melodice, este reprezentat de două cântece rituale, primul în stil de bătrânească, iar al doilea un cântec hexacordal în giusto-silabic rubatizat.

Supraclasa B.2. conține două clase: 1 și 5.

Clasa B.2.1 conține două subclase reprezentate repertorial: B.2.1.1. (descendent simplu) și B.2.1.2. (descendent dublu).

Subclasa B.2.1.1 conține 6 tipuri, după cum urmează:

Tipul B.2.1.1.1 caracterizează melodiile cu strofă binară, în relația cadențială 3.1., având structuri melodice tetra-pentacordale. Având același model combinatoric de profil melodic al rîndurilor strofei, se delimitează trei subtipuri pe baza formei arhitectonice și pe baza modelului ritmic ce stă la baza configurării rîndurilor strofei [Ms.22225_A_0080_BNro (80/1627); Ms.22224_anexa 1_0015_BNro (222/614); Ms. 22224_anexa 2_0068_BNro (67/1062)].

Tipul B.2.1.1.2 are la bază strofa de patru rînduri melodice, relația cadențială între rînduri fiind 3.3.3.1. În cadrul acestui tip se disting două subtipuri determinate de profilul melodic al rîndurilor diferit, de structura arhitectonică, de configurația ritmică, primul subtip ilustrând un cântec vocal de joc — horă bătrânească —, iar al doilea subtip reprezentând un cântec ritual [Ms.22218_anexa III_0052_BNro (52/654); Ms. 22224_anexa 2_0050_BNro (19/1034)].

Tipul B.2.1.1.3 realizează, în cadrul strofei binare, o relație cadențială între rînduri de 4.1. În cadrul acestui tip se delimitează trei subtipuri, ce se diferențiază prin profilul rîndurilor melodice, coroborat cu forma arhitectonică și cu modelul ritmic. Toate cele trei subtipuri sunt reprezentate de cântece rituale [Ms.22225_0082_BNro (83/1745); Ms.22225_0072_BNro(73/1347); Ms.22222_I_0017_BNro (119/1358)].

Tipul B.2.1.1.4 conține melodii cu ambitus mare în eolic, cu strofa de 4 rînduri melodice, având relația cadențială 4.1.1.1. Și aici se delimitează două subtipuri, reprezentate genuistic de cântece rituale [Ms.22227_0081_BNro (81/1712); Ms.22225_0071_BNro(72/1251)].

Tipul B.2.1.1.5 reunește melodii cu strofa primară formată din repetarea variată cadențială a unui rînd melodic, în opoziția antecedentă-consecventă, având cadențele în relația 5.1. Este reprezentat de o melodie singulară pentacordală, cu ritm safic la baza configurării hemistihurilor [Ms.22225_0083_BNro (84/2233)].

Tipul B.2.1.1.6 reunește melodii vocale de joc cu strofa de 4 rînduri melodice, în relația cadențială 5.5.3.1. Având scări frigice și cu tentă frigidă prin coborârea trepteii a 2-a a eolicului, melodiile se grupează în două subtipuri: subtipul de horă și subtipul de sârbă [Ms.22218_anexa VI_0003_BNro (3/997); Ms.22225_0070_BNro (71/1244)].

Subclasa B.2.1.2 (dublu descendent) reunește melodii cu formă amplă de 4–8 rînduri melodice, având două tipuri:

Tipul B.2.1.2.1, caracterizat prin strofă de patru rînduri melodice în relația cadențială 3.1.3.1. reprezintă o melodie rituală de bătrânească [Ms.22222_0053_BNro (53/785)].

Tipul B.2.1.2.2 este ilustrat de o melodie de horă bătrânească având forma amplă de 6 rînduri melodice, cu prima pereche de rînduri melodice repetată, relația cadențială în cadrul strofei fiind 3.1.3.1.2.1. Caracteristic este și profilul rectiliniu rezultat din recitativ melodizat. Ambele tipuri sunt izoritmice, modelul ritmic fiind formula ionicului major [Ms.22225_0074_BNro(75/1431)].

Tipul B.2.1.2.3 are strofa amplă de 8 rînduri melodice, în relația cadențială 3.1.1.2.1.3.1. Este o horă bătrânească, izoritmice, având modelul ritmic format din combinația formulei ionicului minor cu tribrahul. Este o melodie de joc ritual cu un ambitus redus în primele șase rînduri

melodice, ambitusul lărgit la septimă fiind atins în al șaptelea rând melodic, unde se realizează și culminația melodică a strofei [Ms.22225_C_0065_BNro (70/1239)].

Clasa B.2.5 are două subclase — B.2.5.1. (descendent simplu) și B.2.5.2. (dublu descendent) —, fiecare cu câte un tip melodic:

Tipul B.2.5.1.1., având strofa de patru rânduri melodice în relația cadențială 7.3.3.1. [Ms.22227_0076_BNro (76/1540)] și

Tipul B.2.5.2.1., având strofa amplă de 8 rânduri melodice în relația cadențială 3.VII.3.1.7.1.3.1 [Ms. 22224_anexa 2_0061_BNro (60/948)].

Sub aspect genuistic, ambele tipuri aparțin cântecului vocal de joc.

Supraclasa B.3. — boltit — conține două clase de registru cadențial: clasa 1 și clasa 5, aceasta din urmă reprezentată printr-o singură piesă.

Clasa B.3.1. conține două subclase: B.3.1.1. (boltit simplu) și B.3.1.2. (boltit combinat).

Subclasa B.3.1.1. conține 5 tipuri, toate având strofa de patru rânduri melodice, pliate pe structuri modale tetra-pentacordale, dar și octaviante diatonice și cu trepte fluctuante. Versul este tetrapodic, preponderent catalectic.

Tipul B.3.1.1.1 are relația cadențială între rândurile melodice 1.1.3.1., profilul rândurilor melodice fiind preponderent boltit. Este reprezentat printr-o melodie de cântec ritual [Ms.22222_0038_BNro (38/549)].

Tipul B.3.1.1.2 are relația cadențială 1.3.1.1, fiind un cântec ritual cu structură melodică cu substrat pentatonic [Ms.22227_A_0053_BNro (153/1604)].

Tipul B.3.1.1.3 este reprezentat de asemenea de un cântec ritual cu structură melodică pentacordală, având relația cadențială a rândurilor melodice 1.3.3.1., tempo moderat și structura ritmică variată de la rând la rând melodic [Ms.22222_I_0025_BNro (128/463)].

Tipul B.3.1.1.4 are formă binară cu două refrene melodice, având cadențele în relația 1.4.VII.1, aparținând genului cântecului propriu-zis ritualizat [Ms. 22224_anexa 2_0059_BNro (58/837)].

Tipul B.3.1.1.5 este reprezentat de o melodie de bătrânească izoritmă, un joc ritual — horă —, având relația cadențială a rândurilor melodice: 2.5.2.1 [Ms.22222_0055_BNro (55/791)].

Subclasa B.3.1.2. este reprezentată prin două tipuri cu strofă amplă, aparținând cântecului vocal de joc.

Tipul B.3.1.2.1 este reprezentat de o melodie singulară prin structura tripodică a versului acatalectic combinat cu cel catalectic. Strofa este de 8 rânduri melodice, având relația cadențială: 1.4.4.1./4.5.4.1. Este folosită transpoziția primelor două rânduri melodice la cvinta inferioară. Unitatea ritmică a întregii strofe este asigurată de structura dipirică a primului hemistih din fiecare rând melodic [Ms. 22224_anexa 1_0011_BNro (216/2102)].

Tipul B.3.1.2.2 este reprezentat de o melodie de joc ritual în acustic 3 cu treapta a 2-a fluctuantă, o horă țărănească în ritm binar, având strofa de șase rânduri melodice în forma ABCC_kDE, cu relația cadențială 3.4.4.1.3.1 [Ms.22225_0068_BNro (69/1237)].

Clasa B.3.5. este reprezentată prin *subclasa B.3.5.2.* cu un singur tip *B.3.5.2.1.*, reprezentat printr-un cântec vocal de joc — fudula —, cu strofa de 4 rânduri melodice în relația cadențială 7.1.3.1 [Ms.22222_I_0065_BNro (183/788)].

Ramura C este reprezentată prin supraclasa 1 (rectiliniu), clasa 1, subclasa 2, având un singur tip *C.1.1.2.1.*, construit pe recitativ ritmizat clădit pe o structură prepentatonică, cu formă amplă de 8 rânduri melodice rezultată prin repetarea fiecărui rând variat la cadență. Relația cadențială a rândurilor este 2.1.1.1.1.1.1.1.1.1. Melodia este izoritmă, rândurile melodice fiind construite pe combinația formulei ionicului minor cu tribrahul. Melodia este de cântec ritual cu formă liberă deschisă [Ms.22225_A_0086_BNro (86/1879)].

Tipologia melodică succint prezentată dezvăluie o mare diversitate structurală a repertoriului ritual conservat în fondul mss. Voievidca, ce se dezvoltă în cadrul unor modele mentale codificabile, cu rezistență mai mare sau mai mică în timp.

Imaginea tipologică a repertoriilor rituale vocale depistate în fondul folcloric documentar Al. Voievidca contribuie la completarea hărții naționale a tipurilor melodice de gen, dar și a întregii zone sud-est europene [1], în condițiile în care sistematizarea tipologică se face folosind o metodă unitară pentru tot teritoriul României. Ulterior, cataloagele tipologice de gen vor da posibilitatea studierii circulației tipurilor în spații geografice extinse, rezistenței lor în timp și modului lor de evoluție sub influența unor diverși factori.

Referințe bibliografice

1. BADRAJAN, S. *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei*. Chișinău: Epigraf, 2002.
2. BUCESCU, F., BÂRLEANU, V. *Stilul muzical arhaic din ținutul Rădăuților: studiu monografic*. Suceava: Mușatinii, 2013.
3. CIUBOTARU, S. *Obiceiuri nupțiale din Moldova: (tipologie și corpus de texte)*. Iași: Editura Universității Al.I. Cuza, 2009.
4. IȘTOC, L., HLINCA DRĂGAN, E. Tipuri melodice ale cântecelor de nuntă din Transilvania. În: *Anuarul Arhivei de Folclor*. Cluj-Napoca: Editura Academiei Române, 1997, XV–XVII (1994–1996), pp. 633–688.
5. VOEVIDCA, A. *Cântece populare din Bucovina*. București: Editura Muzicală, 1990.
6. SZENIK, I., IȘTOC, L. Proiect de clasificare a melodiilor populare vocale. În: *Anuarul de folclor*. Cluj-Napoca: Univ. „Babeș Bolyai”, 1987, V–VII, pp. 305–252.
7. SZENIK, I. Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității și stabilității. În: *Lucrări de muzicologie*. Cluj-Napoca: Conservatorul de Muzică Gh. Dima, 1979, vol.10–11 (1974–1975), pp. 259–291; vol.12–13 (1976–1977), pp. 291–311; vol.16 (1980)/1984.
8. SZENIK, I. Preliminarii la întocmirea catalogului tipologic al melodiilor din arhiva de folclor a Conservatorului de Muzică „Gh. Dima”. În: *Lucrări de muzicologie*. Cluj-Napoca: Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, 1985, vol.17–18.

PARTICULARITĂȚI STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE ÎN REPERTORIUL FOLCLORIC AL LĂUTARULUI VIOLONIST ALEXANDRU BIDIREL

SOME STYLISTIC AND INTERPRETIVE PARTICULARITIES IN THE FOLK REPERTORY OF THE FIDDLER VIOLINIST ALEXANDRU BIDIREL

NICOLAE SLABARI,

doctor în studiul artelor și culturologie, lector uiniversitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

MIHAI COTOS,

masterand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.614.31.071.2(498.6)

780.8:780.614.31:781.68

În prezentul articol vom evidenția particularitățile stilistice și interpretative ale lăutarului Alexandru Bidirel, un lăutar violonist de tradiție orală din Bucovina, care a activat pe la mijlocul secolului al XX-lea. În etnomuzicologia românească se găsesc puține date despre tehnica și măiestria interpretativă a repertoriului tradițional instrumental, acesta fiind individualizat atât prin sonorități stilistice zonale, subzonale, etc., dar și prin stiluri interpretative individuale (care reprezintă o personalitate). În acest context, prin expunerea informațiilor respective, vom pune în circuit un șir informații cu privire la tehnica de

interpretare a muzicii tradiționale din Bucovina, dar și repertoriul pe care l-a promovat remarcabila personalitate, contribuind în așa fel la întregirea peisajului sonor tradițional din spațiul cercetat, precum și la documentarea și valorificarea științifică a materialului expus.

Cuvinte-cheie: Alexandru Bidirel, Bucovina, vioară, repertoriu, lăutar, stil, interpretare

In this article there will be highlighted the personality of Alexander Bidirel, a violinist fiddler of oral tradition from Bucovina, who worked in the mid-twentieth century. In the Romanian ethnomusicology we can find limited data about the technique and interpretative mastery of the traditional instrumental repertoire, which is individualized by stylistic zonal, subzonal sonorities etc., as well as through individual interpretative styles (which represent a personality). In this context, by exposing the respective information, we will put in circuit a series of information regarding the technical interpretation of the traditional music from Bukovina, but also the repertoire promoted by the remarkable personality, adhering thus to the completion of the traditional sound landscape from the researched space, as well as to the documentation and the scientific exploitation of the exposed material.

Keywords: Alexandru Bidirel, Bucovina, violin, repertory, fiddler, style, interpretation

Domeniul stilisticii muzicale, iar în cazul nostru, al repertoriului folcloric al lăutarului violonist Alexandru Bidirel, este divizat în mod teoretic în baza a două aspecte de abordare: *stilistica creației și stilistica interpretării* [1]. În articolul de față vom prezenta argumente practice cu referire la cel de-al doilea aspect, cel al stilisticii interpretării. Deși reperele stilistice sunt bazate, întâi de toate, pe creația propriu-zisă, indiferent de stilul acesteia, nu poate fi ignorat faptul că, la rândul lor, artiștii — în cazul de față, lăutarii — și-au lăsat amprenta asupra discursului muzical produs de ei înșiși.

După cum se știe, fenomenul lăutăriei de-a lungul istoriei s-a manifestat atât în mediul rural, cât și în cel urban. În acest sens, este lesne de înțeles că maniera interpretativă în cele două categorii de mediu diferă. Prin studierea vieții și creației lui Alexandru Bidirel, poate fi observată evoluția unui lăutar înconjurat de rapsozii satului, spre lăutarul profesionist, marcat de perfecționismul în domeniu dictat de cadrul urban. Chiar dacă mediul țărănesc cu vetre locale de rapsozi constituie un fundament în procesul de preluare și transmitere a folclorului autentic, profesioniștii sunt, totuși, cei care, prin intermediul cunoașterii parametrilor limbajului muzical, au șlefuit în timp această muzică, au adaptat-o la necesitățile vremii și i-au oferit exprimări dintre cele mai alese [2].

Deși evoluția tehnologică a echilibrat oarecum diferențele dintre zona rurală și cea urbană, cel puțin la nivel informațional, lăutarul țăran pare că a încetat să mai existe. Majoritatea copiilor din sat care prezintă înclinații muzicale sunt îndrumați către școli de profil, iar în localitățile rurale din zona Bucovinei, la fel ca și în alte zone ale arealului românesc, nu mai sunt lăutari precum cei amintiți istoric de literatura etnomuzicologică. În aceste condiții, în zilele noastre, cele două clase sunt reprezentate de lăutarii profesioniști (care pot exista în ambele medii) și de practicanții neprofesioniști (care pot, de asemenea, exista în ambele medii) [3].

O gravă problemă în practica actuală a instrumentiștilor și a vocaliștilor de muzică populară — ne referim aici în special la violoniști — este faptul că tot mai puțini dintre aceștia respectă stilurile specifice zonelor din care provin. Această problemă este una bilaterală și apare, în primul rând, din cauza că interpreții nu sesizează/înțeleg necesitatea de studiere a folclorului muzical, iar în al doilea rând, din cauza micșorării numărului de specialiști bine pregătiți, capabili să îndrume corect generațiile tinere.

Revenind la clasa lăutarilor profesioniști, se poate afirma cu certitudine că aceștia sunt cei mai activi mesageri ai folclorului. Parte a categoriei de față, Alexandru Bidirel și-a lăsat, conștient sau inconștient, amprenta asupra tezaurului bucovinean prin stilul său interpretativ, altfel spus, prin modalitățile de exprimare pliate perfect pe zona folclorică în baza unei tehnici violonistice susținute de o viziune individuală de mare valoare.

În prezentul demers analitic, vom încerca să relevăm unele aspecte ale stilisticii interpretative caracteristice repertoriului folcloric al lăutarului violonist Alexandru Bidirel [4, 5]. Totodată, prin evidențierea acestora se va completa un domeniu mai puțin studiat, fapt care va permite valorificarea la nivel științific a muzicii tradiționale instrumentale din Bucovina.

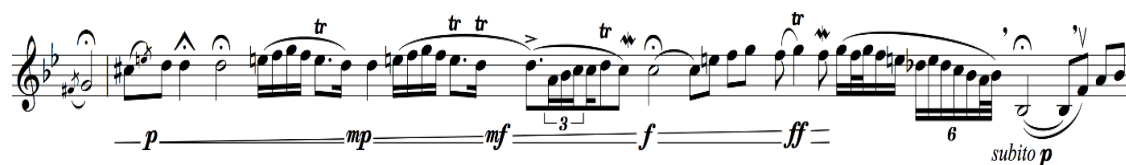
Un alt motiv al elaborării articolului de față rezidă în nevoia de a transmite cât mai mult cu putință generațiilor tinere de violoniști o serie de detalii tehnice însoțite, bineînțeles, de explicații pertinente. Devenind astfel accesibil, repertoriul va fi mai ușor de păstrat și de pus în valoare. În plus, nu trebuie omisă nici evoluția tehnicii de interpretare la vioară, or, Alexandru Bidirel a introdus elemente noi de interpretare, împrumutate din practica altor stiluri muzicale precum cele de café-concert, de muzică clasică etc. [5, 6, 7]. De aceea, pe parcurs, vom încerca să găsim alternative ale digitației sau ale trăsăturilor de arcuș, care să se alăture celor deja aplicate de către lăutar. Însă, pentru a putea reda cât mai potrivit aceste procedee, datorită faptului că nu există încă o terminologie tehnică a acestor procedee în muzica folclorică, vom prelua unii termeni din muzica clasică. Iar identificarea și transcrierea acestora, datorită posibilităților de redare audio și de ascultare la un tempo redus a melodiilor din repertoriul lăutarului, oferă ocazii deosebite pentru a distinge cele mai mici detalii aproape imposibil de sesizat la o audiție obișnuită.

Pentru început, este absolut necesar a se observa importanța unor elemente esențiale în exprimarea oricărui stil muzical – *emisia sonoră* și *coordonarea mâinilor*. Evident că pentru realizarea calitativă a acestora este nevoie de o inițiere practică, - mai mult, trebuie considerată drept o normă imperioasă adoptarea lor chiar de la debutul procesului cântării. În acest sens, lăutarii profesioniști sunt cei care, spre deosebire de lăutarii țărani, simt nevoia ca instrumentele lor să prindă viață și să obțină o identitate, determinându-i să-și îndrepte atenția spre calitatea sunetului pe care îl emit.

Cu trecerea timpului, din ce în ce mai mulți interpreți sunt formați în școli de specialitate ori „furând” meserie de la cei mai buni, reușind deseori să atingă performanțe individuale importante pentru întreaga cultură autohtonă. Ulterior, aceștia sunt și cei care contribuie la exportarea, prin diverse moduri, a tezaurului folcloric, a unui produs muzical autohton original și valoros în afara granițelor. Drept exemple în acest sens pot fi date numele unor cunoscuți interpreți ale căror repertorii au mediat relația dintre muzica tradițională și cea clasică, jazz, pop etc. Printre aceștia se numără: Grigoraș Dinicu (vioară), Toni Iordache (țambal), Vasile Pandelescu (acordeon), Fănică Luca (nai), Costel Vasilescu (trompetă), și, nu în ultimul rând, Alexandru Bidirel (vioară), reprezentând zona Bucovinei.

O altă calitate inerentă interpretării în general, dar și înlesnirii receptării discursului muzical o constituie prezența *nuanțelor dinamice*. În cazul lui Alexandru Bidirel, acestea sunt întrebuințate cu precădere în contextul schimbării intensității în repetarea frazei (vezi ex.1) sau în cel al folosirii unei intensități progresive (treptate) (vezi ex. 2).

Ex.1: *De trei ori pe lângă masă*

Ex.2: *Hobotul miresei*

În primul exemplu (vezi ex. 1) poate fi observat principiul polifonic imitativ *întrebare-răspuns*, care nu lipsește din muzica populară. Uneori, în alte melodii folclorice acesta este mult mai evident, fiind aplicat în interiorul unor segmente arhitecturale mai mari de opt și chiar șaisprezece măsuri. În cel de-al doilea exemplu (vezi ex. 2), progresivitatea dinamicii indică o dramaturgie tipică în special genurilor de doină și horă mare. Așadar, acestea se găsesc în cazurile în care melodia oferă dramatism sau alte stări emoționale prin expresia și înălțimea sunetelor componente.

Suficient de frecvente în repertoriul lui Alexandru Bidirel sunt *accentele*. Parte din ansamblul indicațiilor de intensitate, spre deosebire de nuanțele dinamice, care se folosesc pentru grupuri de sunete, accentele apar pe sunete izolate. Scopul acestora este de a marca scheletul ritmic al melodiei sau anumite note importante. Spre exemplu, în *Hora Bucovinei* (vezi ex. 3) accentul de pe optimi scoate în evidență anumite tangențe cu sistemul *aksak* al horelor mari. Acest procedeu tehnic se execută prin atacurile rapide ale mâinii drepte, aplicând o mai multă greutate pe coardă (prin arcuș) în timp ce se accelerează și viteza arcușului.

Ex.3: *Hora Bucovinei*

Accentele se atestă în majoritatea melodiilor, câteodată fiind însoțite și de ornamente. În acest sens, un exemplu curios se constată în una dintre melodiile ritualice din repertoriul lăutarului — *Țigăneasca* (vezi ex. 4). Împreună cu *mordenții*, accentele evidențiază timpul slab, inducând astfel o stare nefirească. De altfel, se cunoaște că ceata mascaților de *Anul Nou* apelează la o serie de ritualuri precreștine, invocând anumite spirite prin descântece primitive care se reflectă în melodie tocmai prin aceste accente ale timpului slab (se spune că accentele pe timp slab ar fi împrumutate din muzica țigănească (lăutărească), ceea ce ar putea fi considerat un adevăr, însă nu putem afirma cu siguranță acest lucru).

Ex.4: *Țigăneasca*

Accentuarea timpului este întâlnită frecvent în zona Moldovei, de obicei în melodiile de joc cu un tempo accelerat ca de bătută, țărănească ș. a. Mai ales în sudul Moldovei, aceasta tinde să contureze pulsația ritmică, ghidându-se după bătaia tobei (vezi ex. 5). În schimb, în Bucovina, observăm că o serie de melodii sunt caracterizate în special de accentul pe timpul tare (vezi ex. 6). O explicație a fenomenului ar putea fi găsită în dialogurile culturale interetnice ale locului. Astfel, în cazurile în care melodia evidențiază accentele pe timpul tare, respectivele creații poartă o nuanță de culoare occidentală, iar în cele în care accentele trec pe timpul slab — de culoare orientală.

Ex.5: *Ca la Sud*

Allegrisimo ♩ = 160

Ex.6: *Țărăneasca de la Păltinoasa*

Dacă cele menționate mai sus sunt legate oarecum de abilitățile mâinii drepte a interpretului (respectiv, de arcuș), urmează câteva remarci asupra tehnicilor caracteristice mâinii stângi. De altfel, se cunoaște faptul că lăutarii violoniști prezintă o dexteritate excelentă a mâinilor, folosindu-se de tot felul de inovații în interpretările lor, reușind care mai de care să-și impresioneze publicul într-o manieră individuală.

Un mijloc de expresie destul de des întâlnit la violoniști în general este *vibrato*. Folosit frecvent și de violoniștii lăutari, procedeul apare din dorința de a înfrumuseța și mai mult sunetul. În muzica populară vibrato-ul este întâlnit sub mai multe forme și, de obicei, diferit în cazul fiecărui interpret ca reprezentant al unei anumite zone. Iar dacă majoritatea rapsozilor își găsesc după comoditate poziția potrivită a mâinii și a instrumentului pentru o vibrație plăcută urechii, Alexandru Bidirel a ales metoda clasică (corectă) de vibrato produs de încheietura mâinii stângi susținută, în același timp, și de degetul în sine. În condițiile în care toate părțile implicate ale mâinii sunt relaxate, inclusiv antebratul, vibrația nu se răsfrânge asupra înălțimii sunetului, ci are drept scop înfrumusețarea acestuia prin oscilații egale și, doar în cazul creșterii dinamicii, accelerează și viteza de oscilație a procedurii în sine.

Este important de menționat faptul că acest procedeu este unul dintre cele care îl deosebește pe lăutarul bucovinean de lăutarii din alte zone folclorice ale arealului românesc. În materialul audio al repertoriului studiat — cântece propriu-zise de stil vechi, hore mari sau jocuri etc. — se constată o frecvență sporită a acestui mijloc de expresie (vezi ex. 7 și 8). Sunetele accentuate cu sau fără ornament primesc instinctiv mai multă sau mai puțină vibrație, care se găsește, de obicei, acolo unde interpretul simte nevoia de a-și exprima anumite trăiri, fiind produs mai mult pe durate mai mari decât optimea și aproape deloc pe șaisprezecimi.

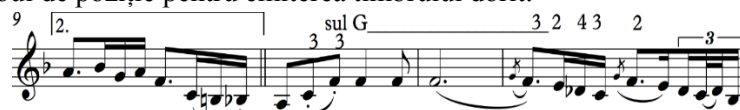
Ex.7: *De trei ori pe lângă masă*Ex.8: *Doina de la Capu Codrului*

O ipoteză în încercarea de a explica originea tipului de vibrato aplicat de Alexandru Bidirel rezidă în practicarea de către acesta a lăutariei ”de restaurant”, ”de cârciumă”. Este cunoscut faptul

că, în aceste medii, lăutarii obișnuiesc să întrebuințeze frecvent diverse modalități de înfrumusețare a muzicii pentru a capta atenția publicului și a-l impresiona. Dacă ar fi să ne imaginăm cum ar arăta o astfel de scenă, cu siguranță ne-am aminti de lăutarii care cântă pe la mese de sărbătoare și, cu gestica lor distinctă, se leagănă după cursul muzicii — acest ”legănat” se transpune instinctiv și în vibrato, aplecându-se cu instrumentul spre urechea ascultătorului fermecat de artistismul lor. De asemenea, s-ar putea presupune că acest procedeu a fost împrumutat și din muzica de café-concert sau din cea clasică, pe care lăutarii (inclusiv Alexandru Bidirel) o practicau în restaurantele vremii.

Un alt procedeu tehnic — foarte des utilizat și de lăutarul bucovinean — care se realizează cu ajutorul mâinii stângi presupune *schimburile de poziție*. Acestea, la rândul lor, fac parte din seria de particularități interpretative. Astfel, este bine cunoscut faptul că vechii lăutari violoniști preferau o poziție fixă a mâinii stângi (poziția I), în cadrul căreia își desfășurau toată interpretarea. Făcând multe compromisuri pentru a putea câștiga la capitolul rezistență, aceștia obișnuiau să poziționeze gâtul viorii în palmă, astfel blocând orice încercare de a putea executa vreun salt. În cazul lui Alexandru Bidirel, acesta are la dispoziție aproape tot diapazonul viorii, pe care îl și întrebuințează în diferite scopuri, printre care:

- 1) schimbul de poziție pentru emiterea timbrului dorit:



Ex.9: Hora lui Grigore Vindereu

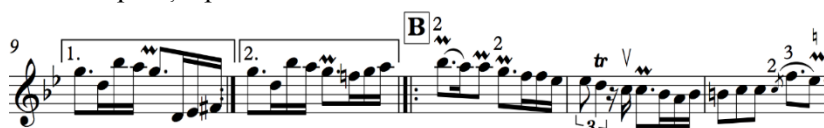
Spre exemplu, în melodia *Hora lui Grigore Vindereu* (vezi ex.9), din necesitatea de a transmite o stare emoțională exprimată prin pasiune ușor dramatizată, apare nevoia de a păstra coarda SOL de pe nota DO cu degetul 3 în poziția I, trecându-se cu degetul 3 pe FA în poziția a IV-a. Astfel, pe lângă timbrul produs, se mai obține la nivel sonor și un *glissando*, care contribuie de asemenea la transmiterea stării dorite. Iar în reluarea părții cu o octavă mai sus se găsește același procedeu pe coarda LA, evitându-se astfel stridența corzii MI (vezi ex. 10).



Ex.10: Hora lui Grigore Vindereu

Exemple asemănătoare există în număr foarte mare printre melodiile lui Alexandru Bidirel, ca de altfel în toate repertoriile lăutărești. Spre deosebire de alte cazuri, în care în special lăutarii țărani întrebuințează o poziție incorectă a viorii și a mâinilor, lăutarul bucovinean a asigurat o interpretare care cere inevitabil o posedare corectă a instrumentului și a tehnicilor acestuia.

- 2) schimbul de poziție pentru executarea ornamentelor:



Ex.11: Hora Bucovinei

Printre exemplificările acestui procedeu se evidențiază prima măsură a părții a II-a din *Hora Bucovinei* (vezi ex. 11), unde schimbul de poziție este necesar pentru a putea aplica mordentul superior — și a treia măsură din aceeași parte, unde de pe apogiatura scurtă DO cu degetul doi în poziția I se trece pe nota de bază FA cu degetul 3 în poziția III, care oferă posibilitatea de a aplica mordentul superior la ton pe nota MI bemol. În plus, la nivel sonor se

produce un scurt *glissando*, un procedeu des întâlnit în practica lăutarilor, care oferă o culoare aparte din punct de vedere stilistic. Câteva exemple în care se întâlnesc aceleași treceri ce produc efectul de *glissando* se găsesc și în alte melodii cu tempo lent sau moderat, cum ar fi: *Țigăneasca* (vezi ex. 12) sau *Doină de la Capu Codrului* (vezi ex. 13).



Ex.12: Țigăneasca



Ex.13: Doină de la Capu Codrului

Schimbările de poziții sunt dependente de *digitațiile* aplicate, pentru că, în funcție de digitația folosită poate să crească sau să scadă calitatea și claritatea discursului muzical. Astfel, practica lăutarilor deține o serie de „secrete” care îi ajută să speculeze anumite momente ale interpretării. Printre acestea se numără folosirea cu precădere a degetului 4 pe notele alterate suitor, de regulă la melodiile cu un tempo accelerat. Întâlnit mai ales în melodia *Țigăneasca* (vezi ex. 14), procedeu exercită rolul de a relaxa mâna stângă și de a oferi posibilitatea executării anumitor pasaje într-un caracter dorit.



Ex.14: Țigăneasca

La capitolul „secrete” pot fi atribuite și schimbările de poziție care ajută executarea ornamentelor prin poziția a II-a. Acestea au fost foarte des folosite de lăutari, asigurându-le aplicarea unor ornamente în contexte mai dificile. Deși prezintă dificultăți pentru mulți tineri violoniști (cel puțin în cazul muzicii populare), poziția a II-a este deosebit de necesară și se cere inclusă acolo unde este neapărat nevoie. Spre exemplu, în prima modalitate de interpretare melodiei (vezi ex. 15a) se observă coborârea din poziția a III-a către I-a anume prin poziția a II-a. Avantajul schimbului în acest caz constă în obținerea unei dicții mult mai bune. Însă, este posibilă și o trecere directă din poziția a III-a către I-a (a doua modalitate), fără a tranzita poziția a II-a (vezi ex. 15b), variantă care ar fi aleasă de către majoritatea interpreților fără prea multă experiență.



Ex.15a: La închinatul paharelor



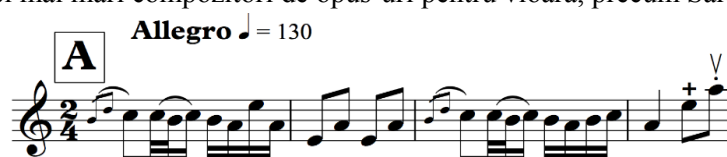
Ex.15b: La închinatul paharelor

O altă particularitate referitoare la digitație se evidențiază în partea a VI-a a melodiei *Țigăneasca (cu strigături)* (vezi ex. 16), în care întregul conținut muzical se execută în poziția a IV-a, iar pentru a putea rămâne cu mâna stângă pe loc, sunetul SI# este produs cu degetul 1 în extensie.



Ex.16: *Țigăneasca (cu strigături)*

Încă un procedeu tehnic întâlnit frecvent în practica lăutarilor și regăsit și în interpretarea lui Alexandru Bidirel este *pizzicato*-ul produs de mâna stângă (vezi ex. 17). De mare virtuozitate, acesta este împrumutat din muzica țigăneasă și a fost preluat în timp în muzica academică chiar de către unii dintre cei mai mari compozitori de opus-uri pentru vioară, precum Sarasate, Paganini etc.



Ex.17: *Corăbeasca*

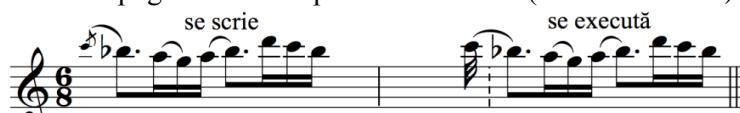
Unul dintre procedeele indispensabile artei interpretative pe care le-a aplicat lăutarul bucovinean în repertoriul său tradițional este *ornamentica*. În muzica folclorică aceasta este atribuită la capitolul morfologiilor secundare, adică la cel al studierii structurii elementelor minuscule muzicale. Istoria ornamenticii muzicale este legată, de facto, de istoria notației muzicale. Cu originile în improvizația interpretului, care, executând o melodie scrisă sau orală, o însuflețește, o variază sau o amplifică, ornamentica a parcurs numeroase și complexe etape de manifestare.

Utilizat inclusiv în interpretarea violonistică a muzicii instrumentale tradiționale din Bucovina, procedeul este reprezentativ și constituie un model pentru cântarea și la alte instrumente caracteristice zonei. În cazul lui Alexandru Bidirel, identitatea și modul de utilizare a acesteia constituie valoarea și autenticitatea interpretării. Astfel, repertoriul lăutarului abundă în ornamente precum apogiatura scurtă, mordentul superior și inferior, trilul ș.a., care completează în mod firesc și totodată inedit discursul sonor.

Câteva dintre seriile variaționale ale ornamenticii menționate mai sus se referă la *apogiatură*. Formată din una sau mai multe note care se scriu cu caractere mai mici pe lângă nota principală a melodiei, aceasta poate fi scurtă pe notă inferioară (vezi ex. 18) și superioară (vezi ex. 19) sau dublă (vezi ex. 20).



Ex.18: Apogiatură scurtă pe notă inferioară (*Hora Bucovinei*)



Ex.19: Apogiatură scurtă pe notă superioară (*Hora lui Grigore Vindireu*)



Ex.20: Apogiatură dublă (*Corăbeasca*)

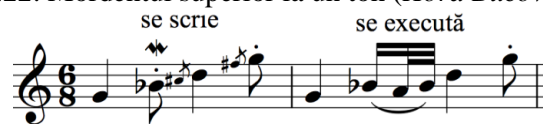
Mordentul reprezintă o alternare rapidă a unei note reale cu o notă auxiliară superioară sau inferioară și revenirea la cea principală. În general, în muzica folclorică, mordentii se execută la interval de semiton, dar se întâlnesc totuși și mordenți la interval de ton. Pentru că acest aspect prezintă oarecum o regulă a notației muzicii tradiționale, în transcriere se notează intervalul mordentului la ton (cu semnul de alterație corespunzător). În melodiile din repertoriul lăutarului bucovinean predomină mordentul (alcătuit din 3 note) superior la un semiton (vezi ex. 21) și mai rar se observă cel la un ton (vezi ex. 22) sau mordentul inferior (vezi ex. 23).



Ex.21: Mordentul superior la un semiton (*Hora Bucovinei*)



Ex.22: Mordentul superior la un ton (*Hora Bucovinei*)



Ex.23: Mordentul inferior (*Hora Bucovinei*)

Trilul, un alt procedeu ornamental important pentru arta violonistică tradițională, se referă la o alternare unitară rapidă a notei principale cu cea superioară. În contextul în care în practica de interpretare *trilul* se confundă adesea cu *mordentul*, deși aceste două tipuri de ornamente sunt absolut diferite ca procedeu de interpretare, este necesară o atenție sporită în executarea melodiilor folclorice. Neglijarea acestor particularități interpretative poate afecta nu doar stilistica, ci și respectarea figurii ritmice.

În majoritatea melodiilor lui Bidirel, trilurile se execută la un interval de semiton (vezi ex. 24), dar nu este exclusă nici apariția trilului la un ton, mai ales în melodiile din clasa *horă mare*, în care acestea (trilurile) apar predominant în baza contextului.



Ex.24: Trilul la un interval de semiton (*Hora nunilor mari*)

Pe lângă aceste formule ornamentale, în repertoriul lăutarului se mai întâlnesc:

- *grupetul*, formulă ornamentală alcătuită din patru sau cinci sunete, în care alternează sunetul principal al melodiei cu treptele lui superioară și inferioară. Cel din patru sunete începe cu nota vecină, iar cel din cinci sunete începe cu nota principală. Există grupet așezat deasupra unei note, grupet între două note și grupet cu alterații;

- *arpeggiatto*, un ornament ce constă din intonarea succesivă a sunetelor unui acord (vezi ex.25);

- *glissando*, mod de executare care rezidă în alunecarea rapidă și egală de la o notă la alta a melodiei prin sunete intermediare (vezi ex. 25);



Ex.25: Țigăneasca

- *portamento*, mod de executare care constă în purtarea legată a intonației de la un sunet la altul printr-un șir de sunete (vezi ex. 26);



Ex.26: Țigăneasca (cu strigături)

- *fioritura*, ornament muzical care se întâlnește la sfârșitul unei fraze muzicale sau a unei părți concluzive și constă din scurte pasaje melodice scrise cu note mici, care se plasează între două note principale ale melodiei (vezi ex. 27).



Ex.27: Doina de la Capu Codrului

Din analiza procedeele interpretative evidențiate, s-a constatat că acestea reprezintă pilonul principal pe care se sprijină repertoriul lăutarului. Fără existența și întrebuintarea corectă a acestora, cu siguranță repertoriul bucovinean evidențiat nu ar mai avea aceeași frumusețe. Detaliile stilisticii interpretării violonistice desprinse din maniera de interpretare a lui Alexandru Bidirel ne dau de gândit în ceea ce privește modul în care trebuie abordat folclorul muzical și izvoarele sale de propagare. Probabil, o interpretare mai valoroasă a acestui repertoriu, zona Bucovinei nu a cunoscut și încă nu cunoaște. Prin urmare, în baza celor studiate până în prezent, putem spune că acest lucru a fost posibil datorită unei simbioze perfecte dintre trei elemente primordiale: creația folclorică, măiestria lăutarului și studiul muzicii de către acesta. Numai datorită ultimului element Alexandru Bidirel a dezvoltat o tehnică corectă a instrumentului, fapt care i-a permis să obțină o execuție de o manieră inedită, apropiată de interpretarea cultă, dar fără a denatura creația populară.

Astăzi se vorbește foarte mult despre problema respectării stilurilor și a zonelor folclorice, dar foarte puțin este elucidat acest aspect în studiile de specialitate. Majoritatea practicanților consideră în felul lor că stilul este bazat doar pe creația în sine, pe când această viziune este absolut incompletă. La o scară mai largă, stilul este consolidat de maniera de execuție, pentru că dacă, spre exemplu, s-ar aplica unui text muzical, interpretat instrumental sau vocal, în stil bucovinean procedee specifice manierei ardelenesti, cu siguranță s-ar denatura specificul folcloric. Același lucru este valabil și pentru parametrii armonici (acompaniament). Într-un final, faptul că o seamă de practicanți nu conștientizează ce anume face ca stilul să fie autentic determină apariția confuziilor și a marilor greșeli în interpretarea muzicii tradiționale. Pentru a evita acest lucru, este necesară elaborarea unor cercetări ample atât pe zone și subzone folclorice, cât și cercetarea individuală a manierei de interpretare prin care se evidențiază unii lăutari.

Referințe bibliografice

1. Stilistică muzicală. În: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 24 apr. 2016]. Disponibil: https://ro.wikipedia.org/wiki/Stilistică_muzicală.

2. CHISELIȚĂ, V. Valențe multiculturale în muzica tradițională de dans din Moldova și Bucovina. În: *Folclorul și contemporaneitatea: conservarea, revitalizarea și valorificarea culturii tradiționale*: materialele simpoz. șt.-practic intern., Chișinău, 4–5 apr. 2006. Chișinău: PERISCOPE, 2006, pp. 32–38. ISBN 978-9975-9987-85-8.
3. Dem Rădulescu — Mesaj pentru „cei din mileniul III” [online]: interviu din cadrul emisiunii Profesioniștii la TVR1. Moderator Eugenia Vodă. Publ. pe 14 aug. 2015. [accesat 08 feb. 2016]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=kpyuktEhsflâ>.
4. SÎRBU, G. *Cântece și jocuri populare*. Suceava: Casa Județeană a Creației Populare, 1969.
5. Memoriile lăutarului Alexandru Bidirel. Manuscrise.
6. CHISELIȚĂ, V. Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia. În: *Arta*, 2005. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău: Epigraf, 2005, pp. 68–81.
7. CHISELIȚĂ, V. Rezonanțe evreiești în muzica tradițională de dans din Moldova și Bucovina. În: *Republica Moldova — casa noastră comună*: materialele conf. rep. șt.-practice, Chișinău, 21 august 2006. Chișinău: Bussines-elita, 2006, pp. 97–115. ISBN 978-9975-9511-9-06.

APORTUL VIOLONISTULUI DUMITRU BLAJINU LA PĂSTRAREA ȘI VALORIFICAREA CULTURII MUZICALE TRADIȚIONALE

THE CONTRIBUTION OF VIOLINIST DUMITRU BLAJINU TO PRESERVING AND PROMOTING TRADITIONAL MUSICAL CULTURE

VITALIE GRIB,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.614.31.071.2(478)

Dumitru Blajinu, descendent dintr-o dinastie de lăutari cu vechi tradiții din nordul Moldovei, este cunoscut mai întâi de toate ca un remarcabil lăutar, fiind deosebit prin interpretarea sa firească și autentică, foarte aproape de naturalețea cântecului popular țărănesc. Totodată pe parcursul activității sale îndelungate și-a manifestat și talentul de folclorist, pedagog, cercetător. A editat numeroase colecții de folclor, valoroase și din punct de vedere al păstrării și promovării manierei autentice zonale de interpretare la vioară.

Cuvinte-cheie: lăutar, violonist, repertoriul folcloric, colecții, interpretare tradițională

Dumitru Blajinu, a descendant from a fiddler's dynasty with old traditions from the north of Moldova, manifested himself as a remarkable fiddler by being different in his natural and authentic interpretation that was very close to the naturalness of the rustic folk song. At the same time, he proved to be a talented folklorist, teacher and researcher. He published a number of collections of folklore which are of great value from the point of view of preserving and promoting the zonal authentic manner of playing the violin.

Keywords: fiddler, violinist, folklore repertoire, collections, traditional interpretation

Folclorul muzical tradițional este un domeniu de cercetare foarte important. El face parte din tezaurul cultural al neamului românesc, iar păstrarea acestui tezaur este o datorie morală a tuturor românilor, fiind un act care denotă respect față de strămoșii noștri și responsabilitate față de generațiile viitoare. Reprezentanții profesionalismului muzical, lăutarii, au purtat din generație în generație frumusețea melodiilor populare, uimind prin măiestria lor înnăscută atât poporul cât și călătorii străini, care vizitau spațiul românesc. Un rol fundamental în acest sens l-au avut lăutari violoniști. Înzestrați cu mare sensibilitate și alese calități interpretative, ei au transmis prin vremuri comoara creațiilor noastre populare, lăsând amprenta variantelor interpretate, cizelând neconținut perlele folclorice moștenite.

Începând cu sec. al XVIII-lea, tarafurile de lăutari capătă o largă răspândire prin satele și orașele din Moldova. Ei se întruneau într-o breaslă, ceea ce evidențiază caracterul profesional al

activității lor muzicale. Faimoșii lăutari, precum Barbu Lăutarul, Nicolae Picu, Grigore Vindereu, Năstase Ochialbi, Sava Pădureanu, Nicolae Buică, ș.a, care promovau o interpretare destul de rafinată și totodată îndrăzneată, acordând virtuozității o valoare deosebită, demonstau o măiestrie uimitoare, originală. Treptat, începând cu sec. al XIX-lea se înființează diferite instituții muzicale, conservatoare, care duc la o ramificare în dezvoltarea fenomenului lăutăresc, și anume: activitatea muzicanților instrumentiști în mediul tradițional, care nu au cunoștințe teoretice muzicale pe de o parte și instrumentiști de tradiție orală, școliți în cadrul instituțiilor muzicale pe de altă parte. Evident, această instruire în cadrul învățământului muzical academic a avut o anumită influență asupra perfecționării continue a măiestriei interpretative a lăutarilor instrumentiști. În procesul de studii, practica interpretativă tradițională este îmbinată armonios cu realizările interpretative în domeniul muzicii academice.

Prin urmare, în Moldova, de rând cu tarafurile de tip tradițional, de prin sate și orașe, încep să se organizeze diferite orchestre, ansambluri de muzică populară pe lângă instituțiile de stat precum Filarmonica, syndicate, sau întreprinderi de producție. Astfel se înființează orchestra ansamblului *Joc* (1945), *Fluieraș* (1957), *Mugurel* (1966), orchestra *Folclor* (1968), *Lăutarii* (1978) și alte orchestre care activează până-n prezent în țară. Unul din faimoșii lăutari care au participat nemijlocit la formarea ansamblului *Veselia* și orchestrei *Folclor* este Dumitru Blajinu. Activitatea lui polivalentă — interpret, dirijor, folclorist — este un exemplu demn de urmat pentru toți muzicienii ce activează în domeniul artei muzicale tradiționale.

Dumitru Blajinu s-a născut la 11 noiembrie 1934, în comuna Pererâta, plasa Lipcani, județul Hotin, într-o familie de lăutari. De la vârsta de șase ani, Dumitru Blajinu cânta la țambal, apoi la vioară, nai, clarinet și acordeon în taraful format din descendenți a două familii înrudite: Ion Vieru — primașul tarafului, interpret la vioară și trompetă, Istrati Vieru — la violă-braci, Nicolae Blajinu, tatăl — la trompetă, țambal și contrabas, Ion Blajinu, fratele mai mare — la acordeon, țambal și trombon. Cu acest taraf de formulă tradițională face „școala prispei”, cântând la nunți, cumetrii, hramuri, baluri și alte petreceri. La unsprezece ani, în 1946, participând la Olimpiada Republicană de cântece și dansuri, acompaniat de tatăl său la țambal, tânărul violonist obține premiul doi, ceea ce l-a impulsionat să decidă în favoarea carierei artistice.

Dumitru Blajinu a avut o manieră aparte de tălmăcire a repertoriului lăutăresc pe care a moștenit-o de la tatăl său, ceea ce l-a ridicat la un nivel artistic superior. Acest remarcabil lăutar era deosebit prin interpretarea sa firească și autentică, foarte aproape de naturațea cântecului popular țărănesc. Dumitru Blajinu avea un stil al său specific lăutăresc și o concepție unică de prezentare a melosului nostru popular. An de an, lăutarul și-a câștigat noi simpatii, cântând pe diferite scene, bucurându-se de o faimă tot mai mare. Melodiile de dor și jale, tânguitoarele doine le interpreta cu multă ardoare, mișcându-l până la lacrimi pe spectator.

Studiile sale muzicale le perfecționează „...la nunți și cumetrii, la horele din sat, unde a și fost observat de Victor Ciutac, pe atunci actor la Teatrul muzical-dramatic *Vasile Alecsandri* din Bălți, la îndemnul căruia vine să cânte în orchestra teatrului, devenind într-un timp conducătorul ei” [1]. La o anumită etapă a vieții, Dumitru Blajinu urmează extern cursurile Universității Populare pe lângă Casa centrală a Creației populare din Moscova, unde își aprofundează cunoștințele în teoria muzicii.

Între anii 1960–1961 activează ca instrumentist-acordeonist la Casa de Cultură din Lipcani, de unde este invitat de către Vladimir Curbet în Ansamblul *Joc* în calitate de maestru de concert-acordeonist. În 1962 se transferă în Ansamblu de tineret al Filarmonicii din Chișinău condus de marele maestru Isidor Burdin, unde se perfecționează în domeniul aranjamentului și orchestrației. În aceeași perioadă organizează la Clubul Constructorilor din Chișinău orchestra de muzică populară *Veselia* cu care participă la Festivalul Unional al Tineretului și Studenților de la Moscova,

fiind menționat cu medalia de aur. Afirmându-se ca dirijor de orchestră și ca un bun violonist, Dumitru Blajinu fondează în 1967 Orchestra de muzică populară *Folclor*, a Radioteleviziunii, în fruntea căreia s-a aflat timp de aproape 18 ani.

Înființarea acestei orchestre a însemnat un eveniment important pentru cultura basarabeană, revenindu-se la tradițiile autentice ale folclorului românesc și mai cu seama la tiparele stilistice ale tarafurilor din Moldova. Grație orchestrei *Folclor*, în frunte cu Dumitru Blajinu, acestui colectiv de prestigiu, unic în felul său, în arealul românesc, fondurile Radioteleviziunii moldovenești au devenit mai bogate cu peste 1800 creații populare vocale și instrumentale. Încă de la început, orchestra *Folclor* a devenit un adevărat laborator de creație, în care muzicienii își încercau iscusința în domeniul aranjamentului orchestral și compoziției de inspirație folclorică. Orchestra constituită de Dumitru Blajinu se impunea drept model de atitudine față de materialul folcloric și tradițiile populare ale „înveșmântării” melodiei în cele mai adecvate straie ale orchestrației. El a adunat o pleiadă de instrumentiști și vocaliști renumiți printre care violoniștii Ignat Bratu, Efim Zubrițchi, violoncelistul Ion Josan, acordeonistul Sergiu Pavlov, clarinetiștii Costică Baranovschi și Simion Duja, țambalagii Vasile Crăciun și Vladimir Sîrbu, fluiéristul Leonid Moșanu, naistul Vasile Iovu și soliștii-vocaliști: Veronica Mihai, Nina Ermurache, Angela Păduraru, Teodor Negară, Ion Bas, Nicolae Glib, Valentina Cojocaru, ș.a.

În 1968 Dumitru Blajinu, cu o componență mai restrânsă de muzicieni, face primele înregistrări pe bandă magnetică. Piesele folclorice culese din nordul Moldovei și prelucrate de el au impus îndeosebi viziunea originală de reactualizare și reconstituire a unor motive folclorice mai mult sau mai puțin cunoscute, melodii de o aleasă prospețime și virtuozitate, „...Sentimentul autenticului, care l-a ghidat mereu pe Dumitru Blajinu la selectarea și alcătuirea repertoriului, înaltul profesionalism, cu care l-a realizat în postura sa de dirijor de orchestră, au făcut ca programele “Folclor”-ului să fie pe parcursul anilor, extrem de solicitate de omul muncii, care au recunoscut în doinele și horele orchestrei, cântecele satului, ale pământului, ale sufletului său” [2]. Din palmaresul înregistrărilor efectuate „...la Radio și la Televiziune, pe discuri și imagini de film realizate de Dumitru Blajinu, reținem un florilegiu de creații muzicale marcate de însemnele ineditului: *Sârba lui Nicolae Blajinu, Bătuta de la Pererâta, Iarba dorului, Mult mi-i dragă primăvara, Corăghiasca de la Poieni, La vatra jocului, La staniștea haiducilor, Busuioacă nu te-ai coace, Hai acasă, dorule, Meleag străbun* și multe altele” [3, p. 24].

Din anul 1985 Dumitru Blajinu este angajat ca metodist și șef al secției *Folclor* la Centrul Republican Științific-Metodic de Creație Populară (astăzi Centrul național de conservare și promovare a patrimoniului cultural imaterial), unde îmbogățește fondul folcloric cu numeroase creații noi, adunate la diverse festivaluri, concursuri zonale și republicane și expediții folclorice. În 1998 a fost invitat ca lector la Catedra Instrumente Populare a Universității de Stat a Artelor (astăzi Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice) pentru ocuparea postului didactic de dirijor de orchestră.

Pe parcursul activității sale, Dumitru Blajinu a prelucrat numeroase creații folclorice, pe care le-a inclus în culegerile publicate ulterior: *Zi-i lăută* (1973), *La vatra jocului* (1982), *Ce mi-e drag mie pe lume* (1984), *Satule, vatră frumoasă* (1987), *Primul ghiocel, Culegere de cântece pentru preșcolari și elevii claselor primare* (1993), *Cânta inima și dorul* (2000), *Antologie de folclor muzical: 1107 melodii și cântece din Moldova istorică* (2002), *Rapsodul Filip Todirașcu* (2002), *Alină, dorule, alină: Cântece și melodii populare din Moldova și Bucovina* (2008).

Antologia de folclor muzical: 1107 melodii și cântece din Moldova istorică, „...este rodul activității de lungă durată în care autorul a colectat acest bogat material și se impune nu numai numeric dar și prin calitate. Alături de modele folclorice ce provin din tot arealul geografic al Moldovei istorice, autorul introduce aici melodii și cântece culese și valorificate sau compuse de

mai multe personalități ale muzicii românești ca: Anton Pann, Gavriil Muzicescu, Grigoraș Dinicu, Constantin Arvinte, alte lucrări colectate și puse în circuit de Vladimir Curbet, Constantin Rusnac, de la mulți lăutari, muzicanți amatori de pe cele două maluri ale Prutului” [4, p. 5]. Lucrarea este împărțită în capitole care cuprind diverse specii cum ar fi: Doina, Hangul, Brâul, Hora, melodii ale naționalităților conlocuitoare: bulgărești, țigănești, găgăuze, evreiești. Ultimele trei capitole conțin lucrări pentru vioară, printre care sunt melodii cu diferite scordaturi, melodii lăutărești și piese de concert, scrise și de autori cunoscuți ca Grigoraș Dinicu, Ion Drăgoi, Isidor Burdin, Serghei Pavlov.

O atenție deosebită acordă autorul *Baladelor, Cântecului doinit și Doinelor*, care după spusele lui, au suferit cel mai mult, fiind pe nedrept represate și date uitării în perioada sovietică și considerate piese învechite, pesimiste. Ce ține de *Hora mare*, pe timpurile strămoșilor noștri se cânta la *Hora satului* și la nunți, iar astăzi se cântă foarte rar. *Hangul* este la fel aproape dat uitării, interpretându-se încă în nordul Moldovei și Bucovina, unde s-au păstrat în mare parte obiceiurile nunții, costumul național și repertoriul muzical nupțial.

Materialele muzicale transcrise de Dumitru Blajinu ne demonstrează nu numai cunoașterea în profunzime a fenomenului folcloric muzical, dar și talentul violonistic de excepție al maestrului. Exemplu elocvent ar fi celebra piesă *Ciocârlia*, acea capodoperă a folclorului nostru muzical care a fost cântată de lăutari, unul mai virtuos decât altul și unde Dumitru Blajinu ne propune varianta sa inedită. Un alt prețios volum de cântece și dansuri: *Alină, dorule, alină*, conține un repertoriu bogat și divers al interpreților populari talentați din Moldova și Bucovina, în care se remarcă mai ales repertoriul de nuntă tradițională.

Analizând publicațiile de valorificare ale creațiilor populare, constatăm următoarele: „...Cărțile pe care le-a publicat (...) Dumitru Blajinu, una câte una, se înscriu în acest mod de abordare a tezaurului național și sunt, pe drept cuvânt, un crez și un ideal de neclintit în lumea diversă în care activăm și în care viziunea romantică asupra creației populare persistă, cu aceeași vigoare ca acum aproape două secole” [5, p. 5]. Harul cu care a fost înzestrat acest vlăstar de lăutar de viță veche, vocația sa certă pentru muzica populară, intuiția fenomenală pe care a moștenit-o de la neamul Blajinilor, în sfârșit, capacitatea de muncă, exigența sa necruțătoare față de sine și cei din jur, înăspriată de un caracter prea dur, și, poate, prea direct — acesta este Dumitru Blajinu, inconfundabil, unic, în felul său, omul ce avea să-și spună un cuvânt al său, foarte personal, în cultura muzicală românească.

Referințe bibliografice

1. AGACHI, A., SPĂTARU, T. O vioară cântă. În: *Literatura și arta*. 1991, 12 sept., p. 6.
2. CURBET, V. Rapsodul nostru. În: *Literatura și arta*. 1984, 15 noiem., p. 7.
3. BLAJINU, D. *Cântă inima și dorul*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2000. ISBN 9975-60-074-3.
4. BLAJINU, D. *Antologia de folclor muzical: 1107 melodii și cântece din Moldova istorică*. Constanța: Ex Ponto, 2002. ISBN 9736440990.
5. BLAJINU, D. *Alină, dorule, alină...: Cântece și melodii populare din Moldova și Bucovina*. Chișinău: Grafema Libris, 2008. ISBN 978-9975-52-025-6.

III. VALENTELE CULTURAL-ARTISTICE. ASIGURAREA METODICO-STIINTIFICĂ A PROCESULUI DIDACTIC ȘI A ACTIVITĂȚII CONCERTISTICE DIN DOMENIU

О ПРОЯВЛЕНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО В МУЗЫКЕ

DESPRE MANIFESTAREA NAȚIONALULUI ÎN MUZICĂ

ABOUT NATIONAL FEATURES IN MUSIC

КОНСТАНТИН ЗЕНКИН,

профессор, доктор искусствоведения, проректор по научной работе,
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского

CZU 781.7

Статья пытается наметить пути для научного рассмотрения проблемы национального в музыке, отделяя очевидные факты от иллюзий. На исторических примерах из музыкальных культур России, Франции, Германии как принадлежащих одному музыкально-историческому суперэтносу прослеживаются важнейшие моменты внедрения национального элемента в музыкальную стилистику.

***Ключевые слова:** национальное, русская музыка, немецкая музыка, французская музыка, стиль*

Autorul articolului încearcă să traseze anumite modalități de studiere a problemei naționalului în muzică, despărțind faptele evidente de iluzii. În baza unor exemple din istoria culturilor muzicale din Rusia, Franța, Germania, ca unele ce aparțin aceluiași supra-etnos muzical-istoric, autorul urmărește cele mai importante momente ale integrării elementului național în stilistica muzicală.

***Cuvinte-cheie:** național, muzică rusă, muzică germană, muzică franceză, stil*

The article tries to outline the ways for theoretic research of the national problem in music, separating evident facts from illusions. Some historical examples of Russian, French, German music cultures which belong to one music-historical super-ethnos, can give us the possibility to consider the main moments of the appearance of the national element in music styles.

***Keywords:** nationalism, Russian music, German music, French music, style*

Национальное в музыке — одна из наиболее сложных проблем для научного анализа. Что мы имеем здесь в качестве исходных данных? С одной стороны, существует расхожее утверждение, что музыка — язык без границ, понятный без перевода людям любых национальностей. С другой стороны, высказываются мнения о национальных чертах музыки, достигшие кульминации в XIX веке, когда романтики провозгласили идею «местного колорита» в качестве неотъемлемой составляющей художественного образа, а идея создания национальных композиторских школ стояла на повестке дня как ведущая. Стоит вспомнить, что на протяжении XIX века обретало особую актуальность не только создание национальных школ в тех музыкальных культурах, которые прежде были периферийными, но и сохранение национальных традиций среди ведущих музыкальных культур, например, во Франции или Италии — под флагом противодействия вагнеровскому влиянию, что особенно усилилось во время Первой мировой войны.

После Первой мировой войны идея национального в музыке, как правило, не ставилась во главу угла, и эта тенденция только усиливалась параллельно нарастанию глобализации. Так, немецкий музыковед Андреас Вермайер считает: «Уместно ли в

сегодняшнем контексте вообще рассматривать культуру с национальной точки зрения? Не трансформировалась ли национальная проблематика в частную, внешнюю форму проявления культуры? Великое искусство всегда в какой-то момент отделяется от национальных предпосылок. Наука об искусстве также не должна исходить исключительно из национальных перспектив. Существование разнообразных национальных парадигм является фактом, но вряд ли научной проблемой» [1, с. 44–45].

Справедливость слов немецкого ученого очевидна, но столь же очевидна и односторонность его позиции. Коль скоро, как признает сам Вермайер, «существование разнообразных национальных парадигм является фактом», то как может наука при рассмотрении своего предмета произвольно подчеркивать одни факты и игнорировать другие? Ведь в искусстве «внешняя форма проявления» (если использовать слова Вермайера) не менее важна, чем глубинная сущность, и сама сущность (всегда исторически изменяющаяся и неравная самой себе) проявляется во всей совокупности внешних частных. Можно ли понять специфику и художественный смысл мазурок Шопена или регтаймов Джоплина вне их национальных корней, которые обусловили их глубинную сущность?

Всякий раз, соприкасаясь с мыслями о национальных признаках музыки, например, композиторского стиля, невольно приходится отмечать, что, как правило, все, что говорится об этом — не то, чтобы неверно или субъективно, но очень зыбко, эфемерно и неточно. С одной стороны, вряд ли кто будет спорить, что в музыке Глинки или Мусоргского явно чувствуется русский почерк и «русский дух» — это очевидно и даже можно сказать — объективно! С другой стороны, вовсе не все, принадлежащее этим композиторам, обнаруживает с очевидностью свою национальную принадлежность. Чаще всего мы не замечаем, что говорим о национальных чертах музыки *post factum*, когда знаем, кто ее написал. А представьте, что мы впервые в жизни услышали рефрен Финала Скрипичной сонаты Франка, не зная автора. Уверен на сто процентов, любой сказал бы, что это русская музыка.

Нельзя не признать, что, за исключением столь очевидных примеров, как вышеназванные, фиксация национальной специфики представляет невероятную сложность не только для научного искусствоведческого дискурса, но и для простого восприятия. Как правило, она сводится к разговорам самого общего и банального толка и редко получает полноценное и действительно убедительное выражение. Одним из примеров убедительной фиксации национальной специфики являются слова Бориса Асафьева о французской музыке: «Звукопись <...> издавна составляет основное содержание французской музыки, а развитое у композиторов чувство природы и конкретной действительности всегда влечет их к воздуху, свету, к переливам красок и смене контрастных движений. А дальше и последовательно — к сжатости, точности и пластичной детализовке. К выражению через наглядное изображение» [2, с. 113]. Отмеченные Асафьевым константы французской музыки, безусловно, относятся к стилевым характеристикам. Однако этих весьма существенных, определяющих, но слишком общих качеств еще совершенно недостаточно для формирования стиля как единства выразительных средств. В старинной музыке (Ренессанса и Барокко) нередко фигурировали понятия французской, английской, итальянской манеры, и в этих случаях манеры подразумевали какие-то вполне конкретные и формальные стилевые признаки, которые с легкостью перенимались композиторами других стран, например, И.С. Бахом. В музыке XIX века национальное стало выражаться значительно более полно и глубоко, но в то же время и более индивидуализированно. Справедлива мысль Дальхауза о том, что «определить национальные черты музыки

Берлиоза значительно труднее, чем описать признаки «французской манеры» XVII–XVIII веков» [3, с. 92].

Также можно говорить об особой глубине и «философичности» немецкой музыки, связанной как с понятием *Innerlichkeit*, о чем писал еще Томас Манн, так и со стремлением немцев все вывести логически из единого основания (от темы фуги у Баха, исходного мотива у Гайдна, Бетховена и Брамса, от развертывания лейтмотивной системы у Вагнера — до серии у композиторов нововенской школы и суперформулы Штокхаузена). Профессионалы и грамотные любители музыки нередко могут на слух определить национальную принадлежность звучащего произведения, однако в большинстве случаев это сделать совершенно невозможно. Следовательно, скорее всего, определенного и четко отграниченного национального музыкального языка не существует.

Видимо, инерция романтического XIX столетия, поставившего национальное чуть ли не во главу угла и даже оперировавшего понятиями «национальный стиль», «национальный язык» в музыке, еще достаточно сильна, и в русской культуре она, по понятным причинам, значительно сильнее, чем на Западе. Следствие упомянутого романтического подхода в том, что мы привыкли относиться к национальному как к некоей субстанции, в то время как вся история европейской музыки последних веков показывает, что оно (национальное) — скорее некий более или менее легкий «акцент», нежели сам стиль или язык — в отличие от ситуации в языках вербальных. Но для романтиков XIX века и их последователей национальное имело столь важное значение потому, что, во-первых, на фоне европейского оно выступало как характерное (важнейшая категория романтической эстетики), а во-вторых, в отношении к индивидуальному оно выступало как некий свехличный «дух» — «дух народа». В отличие от таинственной «мировой души», о которой грезил многие романтики, «дух народа» обладает несомненной реальностью именно через его характерные особенности.

Скорее всего, национальная специфика музыки и ее исполнения, или, попросту, национальное в музыке возникает как некое производное от двух соседних и значительно более определенных и «сильных» позиций. Одна из них — базовая — это музыкальный язык суперэтнуса конкретной исторической эпохи (здесь уместно использовать термин Л.Н. Гумилева) — например, европейской музыки барокко, классицизма или романтизма, средневековой музыки арабо-мусульманского, индийского или китайского мира. Другая позиция возникает на достаточно поздней исторической стадии и в композиторском творчестве по-настоящему получает определенность только в XIX веке — это индивидуальный композиторский или исполнительский стиль, специфика которого проявляется значительно ярче, чем характерные национальные черты. Таким образом, национальное в музыке — не субстанция и не стиль, а некая факультативная конкретизация эпохального «суперэтнического» стиля, с одной стороны, и индивидуального стиля, с другой.

Вся профессиональная музыкальная культура России последних трех столетий представляет собой несомненную часть европейского музыкального «суперэтнуса». В то же время положение России поблизости от иных культурно-исторических «континентов» (суперэтносов) на различных этапах истории способствовало сближению и даже во многом слиянию с ними. К примеру, современный писатель Борис Акунин назвал первый том своей *Истории Российского государства — Киевская Русь — Часть Европы* [4]. Второй том, посвященный периоду автономии Владимирской, а затем Московской Руси в рамках Монголо-татарских государств — *Часть Азии* [5]. В музыке все было гораздо сложнее. По крайней мере, в период Золотой Орды, не будучи в полном смысле европейской, русская музыка (в отличие от русского государства) не стала и азиатской, поскольку православно-

христианская культурная традиция не подавлялась монголами. Гибель Византии не повлекла за собой гибели восточно-христианского культурного и музыкального суперэтнуса, в который важнейшей своей частью (музыкой церкви) продолжала входить и Россия.

Если же говорить о музыкальных мирах, локализованных к Востоку от России (Кавказ, арабо-иранский и тюркский), то их очевидное воздействие на русскую музыку было непосредственным (Глинка, Балакирев и Мусоргский имели возможность воспринимать их воочию), но «точечным», как и проявления ориентализма и экзотизма во французской музыке. Но все же не исключено неочевидное глубинное воздействие Востока на ощущение пространства и времени у русских композиторов (Глинка, Бородин, Римский-Корсаков, Рахманинов, вплоть до Волконского, о чем речь будет впереди).

Приведем несколько примеров на ситуации, когда идея национальной музыки была настолько актуальна (в силу общекультурных, а часто и политических причин), что как бы «растворяла» в себе даже подменяла собой совершенно иные категории. Так, для Стравинского в русской музыке существует определенная «русско-европейская» линия, представленная Глинкой, Чайковским и, конечно же, самим Стравинским. Надо сказать, что эта, совершенно правильная мысль не была достоянием или открытием Стравинского, а воспринималась (в отношении Глинки и Чайковского) как достаточно очевидная и в XIX веке. И мысль эта не может вызвать никаких возражений.

Однако такая характеристика недвусмысленно предполагает, что другие течения и школы внутри русской музыки (например, балакиревский и беляевский кружки) в меньшей степени европейские, а значит, в большей мере «собственно русские». И на первый, поверхностный взгляд, это вроде бы и так. В самом деле, композиторы «Могучей кучки», развивая, впрочем, традиции того же Глинки, целенаправленно опираются на старинный фольклор Московской, допетровской Руси, Мусоргский создает характерные типы через речевую интонацию русского языка и т.д. Но значит ли это, что «Могучая кучка» была дальше от европейской музыки, чем Глинка или Чайковский? Конечно, нет! Вспомним, что писал Римский-Корсаков о раннем, то есть наиболее специфичном и характерном, периоде существования «Кучки». В качестве образцов для собственного творчества представители «Новой русской школы» называли, помимо Глинки, Бетховена, Шумана, Берлиоза и Листа. И это были не некие абстрактные образцы, а конкретные источники стиля *Могучей кучки*. Позднеромантическая гармония Листа стала не менее важным истоком стиля Римского-Корсакова, чем русская крестьянская песня. Почему же тогда в сознании русских же современников и потомков «кучкисты» не воспринимались, в отличие от Чайковского, как представители европейской линии? Дело тут, как представляется, не только и, быть может, не столько в национальной природе стиля, сколько в целостном социо-музыкальном контексте.

Неприятие композиторами «Могучей кучки» консерваторий, открытых в Санкт-Петербурге и Москве по западному образцу и явившихся мощным проводником европейской музыкальной культуры в России, сразу позиционировало их в качестве подчеркнуто русских. В то же время отмеченная неприязнь балакиревского кружка была связана, в первую очередь, с тем, что в консерваториях учили слишком традиционно, на классических образцах. И оппозиция «новое — старое» тут же спроецировалась на другую: «русское — западное» и едва ли не растворилась в ней. Или же, если мы посмотрим на фигуру Глинки, то можно, следуя Стравинскому, считать его «западником», а можно, с не меньшей обоснованностью, композитором, подчеркивающим русскую специфику и противостоящим Западу. В этом и состоит диалектика национального в искусстве: занятия с Зигфридом Деном на протяжении всей жизни и пристальный интерес к европейской

традиции не исключали желания избавиться от «немецкой разработки». И вырывание из контекста только одной какой-либо стороны упростит картину и внесет некорректную тенденциозность.

Аналогичную ситуацию, когда те или иные музыкально-исторические коллизии трансформировались в национальную проблематику, можно отметить на примере эволюции отношения французских музыкантов к Вагнеру (в том числе Дебюсси). Известно, что стремление активно развивать национальную музыкальную культуру во Франции проявилось в ряде «волн». Одна из них была инспирирована Франко-прусской войной 1870 – 1871 годов и привела к созданию «Национального общества» и бурному развитию инструментальных жанров. В основе отмеченного движения лежала простая патриотическая идея: создать свою симфоническую музыку, чтобы не отставать от немцев, признанных авторитетов в этой области.

При этом музыкальный национальный подъем во Франции 1870–1880-х годов не помешал сильнейшему увлечению французов творчеством Вагнера: поэты-символисты, собрания которых посещал молодой Дебюсси, провозгласили немецкого реформатора предтечей нового искусства.

Следующая антинемецкая волна во французской культуре усилилась в 1910-е годы, накануне Первой мировой войны. И вот тут-то на Вагнера обрушилась масса критических «стрел», в том числе и от самого Дебюсси, не говоря уже о Сати! Но почему это не произошло раньше, в период первой «волны»? Возможно, потому, что в 1910-е годы национальный фактор (очевидный, понятный и, самое главное, задевающий людей «за живое») стал заместителем и формой выражения другого — историко-стилевого. В XIX веке Вагнер для французской музыки художественно был еще не пройденным этапом — его еще предстояло творчески освоить, что и осуществили Франк, Массне, Дебюсси, д'Энди. Но в 1910-е годы поздний романтизм вагнеровского типа как стиль, техника и эстетика, стал для французов вчерашним, если не позавчерашним днем. И вот, уходящий и не актуальный для новой французской музыки поздний романтизм стал критиковаться как «немецкое». Он, конечно же, и был немецким, только теперь, в отличие от эпохи Массне и раннего Дебюсси, его нужно было не только сделать «своим», французским, но и преодолеть полностью.

Примеры приведены не для того, чтобы показать иллюзорность и мнимость национального фактора в музыке, но, напротив, показать его — не только важность — но и сложность аналитического выделения из культурного, эстетического и социо-политического контекста. Сама жизнь склонна уж очень запутывать все, что связано с национальным вопросом. Можно привести массу примеров, показывающих, как под влиянием идеологии (национально-романтической, националистической или «имперско-социалистической», то есть, сталинистской) самые обычные, распространенные вещи часто преподносились как специфические черты той или иной национальной культуры. Так, давним «общим местом» российской теории фортепианного исполнительства является тезис о пении на фортепиано как особенности русской пианистической школы. Хотя, конечно, это утверждение некорректно, так как еще Бетховен стремился к пению на инструменте, не говоря уже о Шопене и Листе, но нельзя сказать, что оно совершенно неверно. Просто обычно оно дается в слишком прямом, огрубленном виде и аналитически не «заточивается». А что целесообразно было бы сделать? Не останавливаясь на фиксации поверхностного и очевидного, проделать сложнейшую работу по выявлению специфики глубинных слоев текста, на уровне которых, вполне возможно, мы и сможем не просто аккуратно и корректно констатировать национальную специфику (как это сделал Асафьев), но и дать ей научно-аналитическое обоснование.

Какие именно слои имеет смысл рассматривать? Где искать специфически национального? Первое, что может создать ощущение национальной характерности, это интонационная связь с фольклором. Имеется в виду, конечно, не цитирование (цитировать можно и чужие мелодии), а проникновение национально-характерных элементов в глубь интонационной стихии авторского стиля (как мы это видим в балладах и прелюдиях Шопена, в отличие от более явных национальных признаков мазурок и полонезов, в музыке Глинки, Бородина, Рахманинова).

Однако, очень редко авторский стиль бывает полностью пронизан непосредственно слышимыми национальными элементами. Например, мы их слышим в большинстве шопеновских прелюдий и баллад, но в его же этюдах, скерцо или экспромтах национальное почти полностью скрывается за «суперэтническим» — европейским: польско-французско-немецким, в котором уже вряд ли возможно выявить составляющие. Тогда необходимо переходить к анализу следующего, более глубинного слоя интонирования, который проявлен не в конкретных идиомах, а в самом характере музыкального интонирования, невольно отражающего специфику интонирования разговорной речи того или иного вербального языка. Я имею в виду не случаи специального воспроизведения музыкой речевой интонации (как это мы видим у Даргомыжского, Мусоргского или Дебюсси), а отражение в музыкальной речи, во-первых, самой «кардиограммы» интонирования и, во-вторых, логики языкового построения (разная степень жесткости порядка слов в германских языках или его отсутствие в русском). Подобные «впитанные в кровь» особенности не могут так или иначе не отразиться и на музыкальном высказывании. Не в них ли корень стремления немцев к сквозной линии логического развития или свобода мелодического дыхания в русской музыке?

Наконец, представляется целесообразным рассмотреть наиболее глубинный слой музыкального высказывания на предмет присутствия национально-характерных особенностей хронотопа (организации пространства и времени). В качестве примера приведу высказывание Андрея Волконского: «Впервые услышав «Странствующий концерт», я был ужасно разочарован и решил, что у меня ничего не вышло. Здесь, на Западе, он исполнялся несколько раз, и я всегда присутствовал на репетициях, так что я имел возможность одобрить в конце концов свою музыку, — но нет... В этом мнении я пребывал много лет, пока не услышал это произведение в исполнении Тимура Мынбаева, и лишь тогда мне стало понятно, что со своей задачей я все-таки справился! Московское исполнение оказалось самым точным, потому что чувство пространства у Мынбаева было совершенно изумительным! Я думаю, это случилось еще и потому, что он казах и понимает, что такое пустыня... Он единственный, кто почувствовал мой «Странствующий концерт» правильно еще и потому, что сумел понять, что такое паузы, и дело именно в них, потому что они рождают напряжение» [6, с. 126].

В приведенном тексте важно именно то, что композитор связывает глубинный слой музыкальной речи с национальной природой. Читатель может спросить: ну хорошо, Мынбаев казах и поэтому понял суть пауз и пустого пространства. Но Волконский-то не казах — откуда у него в музыке это взялось независимо от трактовки Мынбаева? Во-первых, для нас сейчас важен ход мысли композитора, поскольку он предоставляет материал для размышлений об установках культуры по национальному вопросу вне зависимости от «правильности» и корректности самого высказывания. А во-вторых, выше говорилось о глубинном усвоении русской музыкой некоторых особенностей восточного, в частности, тюркского суперэтнуса. И даже такой радикальный новатор, как Волконский, их, возможно отразил. Но, повторю, для нас интереснее всего то, что он размышлял об этом.

Библиографические ссылки

1. ВЕЙМАЕР, А. Преодоление последствий войны в области культуры: конструкция и идеология немецкой музыки на востоке. В: *Двадцатый век. Музыка войны и мира*. Москва: Прогресс-традиция, 2016, с. 37–45.
2. АСАФЬЕВ, Б. Французская музыка и ее современные представители. В: *Зарубежная музыка: материалы и док.* Ред. И. Нестьева. Москва: Музыка, 1975, с. 112–126.
3. DAHLHAUS, C. Nationalism and Music. In: DAHLHAUS, C. *Between Romanticism and modernism: four studies in the music of the later nineteenth century*. Transl. by Mary Whittall. Berkeley: University of California, 1980, pp. 79–101.
4. АКУНИН, Б. *История Российского государства. От истоков до монгольского нашествия*. Часть Европы. Москва: АСТ, 2014.
5. АКУНИН, Б. *История Российского государства. Ордынский период. Часть Азии*. Москва: АСТ, 2014.
6. ПЕКАРСКИЙ, М. *Назад к Волконскому вперед*. Москва: Изд. дом «Композитор», 2005.

**БОЛЕВЫЕ ТОЧКИ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО
ОБРАЗОВАНИЯ В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА**

PUNCTELE FIERBINTI ALE ÎNVĂȚĂMÂNTULUI MUZICOLOGIC CONTEMPORAN ÎN
REPUBLICA MOLDOVA

WEAK POINTS OF MODERN MUSICOLOGICAL EDUCATION IN THE REPUBLIC OF
MOLDOVA

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,

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

CZU 78.072.2(478)

378:78(478)

378.09

В статье раскрывается специфика профессии музыковеда и её важность в вузовском музыковедческом образовании. В целях его улучшения и соответствия современному уровню образования XXI века в статье акцентируются негативные стороны в подготовке студентов-музыковедов, которые возникли в постсоветский период, а также после перехода на Болонский Процесс обучения.

Ключевые слова: наука музыковедения, музыковедческое образование, процесс трансформаций, постсоветский период, Болонский Процесс

În articol este dezvăluit specificul profesiei de muzicolog și importanța acesteia în învățământul muzical superior. În scopul îmbunătățirii acestuia, pentru a-l aduce la nivelul contemporan, din secolul XXI, în articol sunt accentuate laturile negative ale pregătirii studenților muzicologi, care au apărut în perioada post-sovietică, cât și după trecerea la Procesul de învățământ Bologna.

Cuvinte-cheie: știința muzicologică, învățământ muzical, proces de transformare, perioadă post-sovietică, Procesul de la Bologna

The article reveals the specificity of the musicologist's profession and its importance in high school musicology education. In order to improve it so that it could correspond to the modern level of education of the 21st century, the article emphasizes the negative aspects in training musicology students who appeared in the post-Soviet period, as well as after the transition to the Bologna Learning Process.

Keywords: musicology, musicology education, transformation process, post-Soviet period, Bologna Process

В том, что музыковедение — это наука, уже никто не сомневается. В статье Ю.В. Келдыша из Музыкальной энциклопедии представлено её развёрнутое определение: «Музыковедение — наука, изучающая музыку как особую форму художественного освоения мира в её конкретной социально-исторической обусловленности, отношения к другим видам художественной деятельности и духовной культуре общества в целом, а также с точки зрения её специфических особенностей и внутренних закономерностей, которыми определяется характер отражения в ней действительности» [1, с. 805].

Если есть наука музыковедения, то есть и профессия музыковеда. В Словаре Ожегова читаем: «Музыковед — специалист по музыковедению». А чтобы стать таковым, необходимо получить специальное музыковедческое образование, которому обучают в средних и высших учебных заведениях на специальных факультетах, кафедрах, отделениях. В Молдове музыковедческое образование получают в специальных музыкальных лицеях им. Ч. Порумбеску и С. Рахманинова, в музыкальном колледже им. Шт. Няги и в Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Музыковедческая наука, как и все другие науки, изменяется в соответствии со сменой социально-исторических условий, т.е. жизненных реалий. Параллельно с самой наукой изменениям подвержено и музыковедческое образование, в том числе в Республике Молдова. В последние десятилетия всё чаще приходится задаваться вопросом: в какую сторону происходят изменения в музыковедческом образовании? Оно эволюционирует или регрессирует? Анализируя сложный процесс трансформаций постсоветского периода, с сожалением приходишь к выводу, что оно регрессирует, встречая на своём пути всё больше непреодолимых на сегодняшний день рифов и множась болевых точек. Стартом для болевых точек послужили преимущественно два социально-исторических события, которые явились ускорителями многочисленных трансформаций как со знаком плюс, так и со знаком минус.

Под событием №1 я имею ввиду развал СССР в 1991 году и обретение Республикой Молдова независимости. Смена социальной и геополитической структуры резко изменило всю культурную парадигму, повлияв и на музыковедческое образование. В советский период молдавские музыковеды опирались на традиции, сформированные в русской и затем в советской культуре; т. е. в центрах (Москве и Санкт-Петербурге) решались стратегические проблемы, там писалась всеобщая история музыки, создавались теоретические концепции, учебники по основным дисциплинам — истории музыки, теории музыки, гармонии, полифонии, анализу музыкальных произведений, оркестровке и др. Задачей же местных музыковедов было исследование только национального музыкального творчества, которое достигло весьма внушительных результатов как в изучении академической музыки молдавских композиторов, так и народной. Главный плюс состоял в том, что молдавская музыковедческая наука и образование опирались на крепкую государственную материальную базу.

Обретя независимость, поначалу все деятели музыкального искусства и образования находились в радостной эйфории, когда исчезли указания из центра, исчезло идеологическое давление, открылись границы со странами Европы и Америки. Казалось бы, что можно свободно разрабатывать свою национальную концепцию музыкального образования и музыковедческого в том числе. Однако реальность оказалась другой. Снова возникли ограничения, но другого порядка, в первую очередь, материального. Их обобщила в своей статье *Reflecții asupra unor probleme ale muzicologiei naționale*, изданной в 1995 году, музыковед Виктория Мельник, тогда недавняя выпускница Московской консерватории, а

ныне ректор Академии музыки, театра и изобразительных искусств. В первую очередь она указывает на отсутствие государственного материального обеспечения музыкального образования: «Государство, будучи бедным, лишённым материальных средств, ограничивает изучение национального творчества» (перевод на рус. яз. Е. Мироненко) [2, с. 68].

Бедность сразу обнаружилась в подготовке музыковедческих кадров, как педагогических, так и студенческих. В консерватории России перестали поступать абитуриенты, которые раньше обучались по целевым направлениям от республики на бесплатной основе. Аспирантуры своей ещё не было (раньше все кандидаты защищали диссертации в других городах СССР). Прошло немало лет, пока открылась собственная аспирантура.

Ресурсов и источников для изучения универсальной истории музыки, архивов не существовало. В.Б. Мельник писала в названной статье: «Наши студенты получают знания о творчестве многих композиторов, начиная с Берлиоза и заканчивая А. Шёнбергом или Л. Берио, только со слов преподавателей, не имея возможности изучать также партитуры их сочинений» [там же, с. 67].

В Республике Молдова как не было газет и журналов по музыке, так нет их до сего момента. От этого страдает освещение процесса современной музыкальной культуры, но особенно страдает предмет *музыкальная критика и журналистика*, студентам-музыковедам негде публиковать свои материалы и оттачивать мастерство.

В Академии музыки, театра и изобразительных искусств абсолютно нет средств на научные и научно-методические командировки, что приводит к информационному вакууму. Наши музыковеды, за немногими исключениями, не имеют понятия о том, какие проблемы решаются на международных симпозиумах и конференциях, какие новые теоретические концепции возникают. От этого страдают целые отрасли музыковедческих знаний, как музыкальная психология, музыкальная социология, музыкальная акустика, — отмечает исследователь. Нам неизвестны новые разработки по проблемам музыкальной семантики, феноменологии, по структурным и лингвистическим методам анализа. Их освоение требует новой системы подготовки музыковедческих кадров. Как справедливо акцентирует В. Мельник, «музыковедение — область специфических знаний, требующая своей терминологической базы, которая, в свою очередь, тесно связана с языком, на котором создаётся» [там же, с. 70]. Этот болезненный для музыковедческого образования процесс перехода с русского на государственный язык (молдавский, румынский) происходит на протяжении многих лет. Трудности возникают не потому, что кто-то не желает его выучить, а потому, что на государственном языке надо формировать свою терминологическую базу. С переходом кириллицы на латиницу открылась возможность заимствовать специфическую терминологию в музыковедении соседней Румынии, но там сформировалась своя система музыковедческих знаний, которую непросто адаптировать к нашим условиям.

И всё же музыковедческое образование не стоит на месте, оно не застойно. С открытием аспирантуры (в молдавском варианте докторантуры) и специализированного учёного совета по защитах диссертаций на степень кандидата (в молдавском варианте доктора) искусствоведения несколько десятков молодых музыковедов защитили диссертации, издано весомое количество монографий. В нашем вузе налажено издание сборников научных исследований по музыке с периодичностью два раза в год. Регулярно проводятся научные конференции преимущественно национального масштаба с приглашением зарубежных участников, которые сами оплачивают расходы. По возможности обновляются учебные планы, программы; вводятся новые дисциплины,

изучающие проблемы этномузыкологии, религиозной музыки, массовых музыкальных жанров и джаза, современной нотации, электронной и акустической музыки.

Едва успев наладить в первое постсоветское десятилетие ход относительно стабильного поступательного развития музыковедческого образования в Молдове, как в 2003 году грянуло событие №2 под названием *Болонский процесс образования*. И вновь началась турбулентная и весьма болезненная круговерть перехода музыковедческого образования на новую систему в соответствии с Болонской декларацией. Эту декларацию подписали 33 европейские страны с целью реформирования структур в системе высшего образования для того, чтобы создать единое европейское пространство университетского образования, как механизм для продвижения гражданской мобильности и возможности активного участия молодых на любом континенте. Достичь этой цели предписывалось к 2010 году.

Своими научными рассуждениями на тему внедрения Болонского процесса образования, которые не утратили своей актуальности и в данный момент, поделилась опять же В.Б. Мельник, ректор и маститый музыковед, в статье *Unele considerații asupra învățământului muzical în contextul Procesului de la Bolognan*, изданной в 2004 году. В ней она отталкивается от положения, что любой новый запускающийся проект, связанный с кардинальными преобразованиями, требует постоянного внимания государственных структур и, главное, серьёзных инвестиций. В советский период было и внимание, и достаточная материальная база для развития музыкальной культуры. В Молдове нет ни того, ни другого. Сейчас мы находимся в состоянии постоянного перехода: «Можно констатировать, что в настоящий момент мы сталкиваемся с ситуацией, когда, отказавшись от одной модели образования (советской), мы не нашли другую модель» [3, с. 6]. Первая задача, которая стоит перед нами, — с одной стороны, привести музыкальное образование в соответствие с европейскими моделями, а с другой стороны — учитывать при этом национальные традиции и конкретные условия нашей страны [там же]. Поиски совмещения этих двух сторон не прекращаются до сих пор.

Много усилий было потрачено на то, чтобы разделить образование на циклы: первый — для студентов, второй — для маэрантов. Сколько лет обучения должно быть в каждом цикле? Их количество неоднократно менялось (3 или 4 для музыковедов-студентов; 2 или 3 для маэрантов). Наконец, два года назад открылась возможность исполнительским специальностям повышать своё профессиональное мастерство до высшего уровня (третий цикл обучения). Для этого была организована *Школа доктората*, в которой музыканты-исполнители, наряду с концертом по своему исполнительскому профилю, должны писать и защищать докторские диссертации. В этом плане также много ещё нерешённых проблем с новыми учебными программами, перечнем дисциплин.

Акцентируем своевременные проблемные положения из указанной статьи, которые и сейчас стоят на повестке дня:

1. До сих пор не выработаны стандарты обучения для всех уровней, которые регламентировали бы конкретные особенности и специфику задач для каждой ступени музыкального образования.

2. Стандарты должны быть различными по сравнению с техническими вузами. Поскольку музыковедение — это наука о музыке, а музыка — это искусство, понятие музыковедения следует понимать как синтез науки и искусства, что в итоге приводит к различию технического и художественного образования, предполагающего свою специфическую систему подготовки специалистов. Музыковедческое образование должно учитывать, например, множество индивидуальных занятий один на один с педагогом.

3. Не вызывает оптимизма большой исход на протяжении всего постсоветского периода педагогических и дидактических кадров, специалистов высокого уровня после понижения их социального статуса по причине крайне низких зарплат.

4. Много бесполезных бюрократических и административных Ц.У. со стороны Министерства образования. Например, постоянно меняются директивы о том, как определять и оценивать знания студентов на экзаменах [там же, с. 10].

В настоящий момент одна из опасных болевых точек, на мой взгляд, заключается в резком уменьшении количества абитуриентов, поступающих на все музыкальные специальности, но особенное сокращение приходится на специальность музыковедение. У абитуриентов абсолютно отсутствует мотивация для выбора карьеры музыковеда, как и любой другой профессии музыканта. Основная причина кроется в том, что из-за материальной нужды в стране очень лимитировано количество мест для поступления студентов на второй цикл образования — в мастерат. Это означает, что все желающие не могут получить высшее образование. Для чего же тогда учиться четыре года, чтобы получить незаконченное высшее образование? Поэтому, оканчивая 12-летние музыкальные лицеи и музыкальный колледж, учащиеся просто отказываются в дальнейшем от профессии музыканта и избирают другие профессии. Конечно, мы не теряем надежды, что ситуация в будущем изменится к лучшему, позитив будет перевешивать негатив, но пока жизненные реалии подводят к заключению: «Болонский процесс для многих представляется ещё как terra incognita. Мы ещё не можем просчитать все pro и contra, все преимущества и препятствия, с которыми можем столкнуться» [3, с. 12].

Библиографические ссылки

1. КЕЛДЫШ, Ю.В. Музыковедение. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советский композитор, 1976, т.3, стлб. 805–830.
2. MELNIC, V. Reflecții asupra unor probleme ale muzicologiri naționale. În: *Arta' 95*. Chișinău: AȘM, 1995, pp. 65–70.
3. MELNIC, V. Unele considerații asupra învățământului muzical în contextul Procesului de la Bologna. În: *Învățământului musical la Chișinău: istorie și contemporaneitate*. Chișinău: GrafemaLibris, 2004, pp. 5–12.

ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА А.Л. СОКОВНИНА. ЕЛЕНА РЕШЕТНИЧЕНКО — ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

ȘCOALA DE PIAN A LUI A. L. SOCOVNIN.
ELENA REȘETNICENCO — SCHIȚĂ DE PORTRET ARTISTIC

A.L. SOKOVNIN'S PIANO SCHOOL.
ELENA RESHETNICHENKO — SOME TRAITS OF THE CREATIVE PORTRAIT

ТАМАРА МЕЛЬНИК,

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

CZU 780.8:780.616.432.071.2(478)

Данная статья посвящена памяти педагога кафедры «Общее фортепиано» Е. Решетниченко — одной из наиболее талантливых представителей фортепианной школы А. Соковнина. В сочинениях композиторов-романтиков, составляющих основу концертного

репертуара пианистки, запечатлѣн образно-эмоциональный строй, наиболее созвучный ее натуре. При этом ее трактовки сочетали в себе умение аналитически подходить к исполняемым сочинениям, продуманность деталей, пренебрежение к внешним эффектам, что также являлось отличительной чертой выпускников класса А. Соковнина.

Ключевые слова: фортепианная школа, качества пианизма, образно-эмоциональный строй, романтизм, интерпретация, звуковой диапазон, тембровое разнообразие, концертный репертуар, камерно-ансамблевая деятельность

Articolul de față este consacrat memoriei profesoare catedrei „Pian general” E. Reșetnicenco, care se clasează printre cei mai talentați reprezentanți ai școlii pianistice formate de ilustrul pedagog și pianist A. Sokovnin. Creațiile compozitorilor romantici, ce constituie baza repertoriului concertistic al E. Reșetnicenco, relevă sfera de imagini și emoții deosebit de apropiată naturii artistice a pianistei. În același timp, interpretările sale îmbinau abilitatea de abordare analitică a compozițiilor, o chibzuire minuțioasă a detaliilor, desconsiderând efectele externe. De fapt, toate acestea reprezintă niște trasături distinctive ce-i caracterizează pe toți discipolii lui A.L. Sokovnin

Cuvinte-cheie: școală de pian, calitățile pianismului, sfera de imagini și emoții, romantism, interpretare, diapazon de sunete, diversitatea timbrului, repertoriu de concert, activitatea de ansamblu cameral

This article is dedicated to the memory of E. Rešetnicenco — an educator at the General Piano Department, one of the most talented representatives of A. Sokovnin's piano school. In the creations of romantic composers, which form the basis of the concert repertoire, is captured the figurative and emotional field, the most consonant to the nature of the pianist. At the same time, her interpretations combined an analytical approach to the compositions, a thorough reasoning of details, and disregard of external effects. All these were distinctive features of all Sokovnin's disciples.

Keywords: piano school, pianism qualities, figurative and emotional field, Romanticism, interpretation, sound range, timbral diversity, concert repertoire, chamber ensemble activity

Особенностью периода 60–70-х гг. XX века для Кишинёвской консерватории является смена исполнительски-педагогического поколения. На первый план выходят деятели музыкальной культуры, воспитанные уже в стенах собственного вуза. Наиболее значительными фигурами кафедр специального и общего фортепиано становятся ученики выдающихся отечественных педагогов — Ю. Гуза, Т. Войцеховской, А. Соковнина.

Александр Львович Соковнин, ученик Л.В. Николаева, яркий представитель русской ленинградской (петербургской) фортепианной школы, по праву считается основателем молдавской пианистической школы. Сегодня его выпускники являются известными исполнителями, ведущими педагогами многих известных вузов мира; среди них А. Аксёнов, А. Бондурянский, С. Коваленко, Ц. Розенталь, Г. Кавнацкая. Многие из них уже, к сожалению, нет в живых; упомянем Л. Оксинайт, В. Говорова, И. Панурину, Е. Решетниченко.

Превосходный исполнительский класс А. Соковнина — вот что объединяет целый ряд представителей кафедры общего фортепиано данного периода — Е. Решетниченко, Ц. Розенталь, В. Говорова. Они свободно владели инструментом, обладали гибкой разносторонней техникой, изумительной педализацией, им был доступен практически оркестровый звуковой диапазон. Но, самое главное, их всех связывал ряд общих, только им присущих качеств пианизма — особая манера звукоизвлечения (звуковое «колорирование»), тончайшее ощущение клавиатуры, сдержанное использование выразительных средств, чувство меры, не позволяющее доводить силу звучания инструмента до утрированной громкости; «...в смысле приёмов — крайне сдержанные и экономные, но абсолютно непринуждённые и свободные движения» [1, с. 320].

Все эти исполнительские качества, а также бесконечная любовь к романтической музыке, также воспринятая в классе А. Соковнина, были присущи Елене Николаевне Решетниченко (Гарутиной) (1933–1998), которая, по воспоминаниям современников, была

«одной из наиболее ярких, интересных его студенток» (1951–1956) [2, с. 223]. Ещё в студенческие годы она приняла участие во Всесоюзном конкурсе, посвящённом Ф. Шопену (1954 год), а во внутривузовском конкурсе на лучшее исполнение инструментального концерта заняла 3-е место (К. Сен-Санс, Концерт №2).

Пианизм Е. Решетниченко был богат красочными звучностями, разнообразным туше, продуманной выразительной педалью. При неординарном умении гибко переключаться из одного эмоционального состояния в другое, ей был свойственен «...певучий звук, разнообразие палитры и матовости тона, изящное мягкое звучание инструмента» [3, с. 28].

Особенно уверенно Е. Решетниченко-пианистка «чувствовала себя в области музыки эмоциональной, накалённой, порывистой» [ibid.]. В сочинениях композиторов-романтиков, составляющих основу её концертного репертуара, запечатлён тот образно-эмоциональный строй, который был наиболее созвучен натуре пианистки, свойственен её ««аппассионатной» манере интерпретации» [ibid.]. Внутренний темперамент, прорывающийся наружу в кульминационных моментах, неожиданная «лихость» темпов, наконец, репертуар — безошибочные тому доказательства.

В программах концертов значительное место занимали произведения Листа. Е. Решетниченко исполняла не только многие популярные творения композитора, но и менее известные, в частности, оперные транскрипции. Ей принадлежит запись *Патетического концерта* для двух фортепиано с оркестром¹ (сентябрь 1971; запись осуществлена с оркестром Радио и Телевидения). В любой из листовских интерпретаций для неё было характерно стремление не делать даже из самых эффектных пьес «виртуозного спектакля». В технически сложных произведениях она с легкостью преодолевала «барьеры», сохраняя красоту звука, певучесть фразы.

Интерпретации Е. Решетниченко были неизменно мужественными, оркестровыми по силе и тембровому разнообразию фортепианной звучности. Эти качества с особой наглядностью проявились в её трактовке *Первого концерта* П. Чайковского. Концерт прозвучал в Большом зале Молдавской государственной филармонии в мае 1959 года и «...произвёл впечатление очень масштабное» [4, с. 33].

Особая черта всех воспитанников А. Соковнина — это умение аналитически подходить к исполняемым сочинениям, обращать внимание на детали и добиваться цельности формы, избегать внешних эффектов. При всей эмоциональной приподнятости, огромном темпераменте, игру Е. Решетниченко отличала чёткая продуманность интерпретаций, логичность в развёртывании крупных построений.

Артистическую натуру пианистки отличала необычайная пытливость. Её привлекали новинки фортепианного репертуара, творчество современных композиторов. Проявляя интерес к истории музыки, она постоянно включала в репертуар редко или вообще не исполняемые ранее произведения XIX–XX веков, выводя «их из печального тумана забвения» [3, с. 28], а также всё лучшее, что создавалось современными композиторами для фортепиано соло и для ансамблей различных составов. В концертах звучала музыка П. Хиндемита, А. Лихтермана, М. Вайнберга, О. Магиденко.

Бесспорное тому доказательство — факт личной переписки Е. Решетниченко и известного английского композитора-пианиста Алана Буша² (возможно, знакомство

¹ Имя партнёра неизвестно.

² Алан Дадли Буш (Bush) (1900–1995) — английский композитор, дирижёр, пианист, музыкальный критик, общественный деятель. Член Коммунистической партии Великобритании с 1935, активный деятель английского пролетарского музыкального движения. В 1920-е годы в Лондоне прошёл курс композиции у Ф. Кордера, по фортепиано — у Т. Маттея в Королевской академии музыки;

состоялось при содействии музыковеда Б. Котлярова). В архиве пианистки сохранились некоторые нотные издания с дарственными надписями автора. Известно, что на одном из концертов (Большой зал консерватории, 29 апреля, 1981 г.), где Е. Решетниченко был исполнен цикл из 24 прелюдий А. Буша, композитор присутствовал лично.

Важную часть репертуара Е. Решетниченко составляла молдавская и румынская музыка. Она относилась к числу тех немногих исполнителей, которые стремятся идти в ногу с композиторским творчеством, считая, что именно таким образом они обогащают себя как исполнители. Творчество Дж. Энеску, С. Няги, В. Загорского, В. Вилинчука постоянно находились в поле зрения Е. Решетниченко. Так, 24 апреля 1968 года в зале Института искусств им. Г. Музическу в исполнении Е. Решетниченко прозвучала 1-я сюита *В старинном стиле* и *1-я Соната для фортепиано фа-диез минор*, соч. 24 Дж. Энеску. Рецензентами были отмечены «искренность и многогранность» интерпретации, «взволнованность стремительных эпизодов», «подчёркнутая экспрессивность» кульминаций» [3, с. 28].

Необычайно яркой, насыщенной была ансамблево-концертмейстерская деятельность Е. Решетниченко. Коллеги — В. Говоров, В. Коваль, А. Каушанский, В. Мазуряну, И. Жосан, И. Захария, Ю. Насушкин, Я. Вольдман, Н. Хош так и говорили про неё — «надёжный партнёр».

Особенно ярким, долговременным был союз с преподавателем консерватории, «...подлинным виртуозом игры на контрабасе» [6, с. 4] В. Мазуряну. Концертный репертуар этого ансамбля был неисчерпаем: Далль'Абако, А. Корелли, Б. Марчелло, Д. Скарлатти, Г. Гендель, И.С. Бах, Л. Бетховен, Й. Брамс. Исполнительские трактовки дуэта отличались «безупречным музыкальным вкусом, виртуозной техникой, глубиной содержания», «...вдохновенностью и пронизательностью...» [ibid.].

В последние годы Е. Решетниченко часто выступала в дуэте со своим сыном — А. Решетниченко; в их исполнении звучали сонаты Л. Бетховена, И. Брамса, концерты И.С. Баха, В. Моцарта, П. Чайковского.

Высокопрофессиональный, тонкий концертмейстер, Е. Решетниченко сотрудничала со многими педагогами консерватории: в их числе Б. Милютин, К. Ененко, Б. Давыдов, Г. Хохлов, В. Загумёнов. Её неординарные исполнительские качества, безусловно, во многом способствовали творческому росту и успеху студентов-инструменталистов, помогали «...выявить индивидуальность каждого ученика, подчеркнуть и раскрыть возможности иных исполнителей» [2, с. 227]. Всех поражала исключительная память пианистки — за день-два до концерта она могла выучить любое, самое сложное сочинение. «Именно к Решетниченко обращались, когда нужно было срочно заменить отсутствующего концертмейстера, подготовить в сжатые сроки концертную программу... вплоть до того, что с одной-двух репетиций играть на Государственных экзаменах» [idem, с. 224].

Важным, но малоизвестным является факт сотрудничества Е. Решетниченко и известного молдавского музыковеда, историка, доктора искусствоведения профессора Б. Котлярова. С 1957 года Е. Решетниченко работала у него (а также у А. Бейлиной) как концертмейстер-иллюстратор в курсе истории зарубежной музыки. Можно сказать, они

совершенствовался у Дж. Айрленда (1922–27) и А. Шнабеля (1924–29). С 1925 по 1964 преподавал композицию в Королевской академии музыки. В близком кругу общения А. Буша были писатели Б. Брехт, Л. Фейхтвангер, Т. и Г. Манн, композиторы П. Хиндемит, А. Шёнберг, Х. Эйслер, Э. Мейер, П. Дессау, дирижёры О. Клемперер и Б. Вальтер, режиссёры М. Рейнхардт, Э. Пискатор. Неоднократно приезжал в СССР (впервые — в 1938), являлся большим пропагандистом советской музыки (как дирижёр и пианист) [5].

вместе «творили» лекции по истории зарубежной музыки, обрабатывая музыкальный материал, который в те времена с большим трудом прорывался из-за «железного занавеса». Регулярно принимая участие в выступлениях лекционного и методического характера в консерватории, в *Союзе композиторов, Университетах культуры, обществе Знание*, Б. Котляров и Е. Решетниченко вели огромную методическую и просветительскую работу. Среди исполняемых Е. Решетниченко произведений (в клавирном переложении) — *Страсти по Матфею* И.С. Баха, *Нюрнбергские мейстерзингеры* Р. Вагнера, *Патетический концерт* Ф. Листа; опера *Эдип* Дж. Энеску, его камерно-инструментальные произведения, *3-я симфония*, опера *Джонни из Гвианы* А. Буша, *Музыка для струнных, ударных и челесты*, опера *Замок герцога Синяя Борода* Б. Бартока, *Венгерский псалом*, опера *Хари Янош* З. Кодаи — этот перечень можно продолжать бесконечно.

Особенности творческого темперамента Е. Решетниченко наложили свой отпечаток и на особенности её педагогики. Впитав традиции школы А. Соковнина, она оставалась педагогом скорее интуитивного плана, добиваясь профессионального формирования студентов через раскрытие образно-содержательного потенциала музыки с опорой на эмоциональную составляющую исполнения. Разумеется, это ни в коей мере не означало недооценки в её классе значения формирования аппарата, выработки полноценной профессиональной технологии игры.

С 1957 года и до конца жизни Е. Решетниченко преподавала на кафедре *общего фортепиано*. Как и все истинные педагоги, она особенно увлечённо работала с талантливыми учениками, однако, могла «увлечь даже самых малоодарённых студентов, они у неё начинали играть с интересом, росли» [2, с. 226].

К сожалению, остался незаконченным труд Е. Решетниченко последних лет — *Хрестоматия для начинающих пианистов* (1989–1991), предназначавшаяся студентам различных специальностей, не владеющим фортепиано, в основе которой лежал отечественный музыкальный материал. *Хрестоматия*, отразившая многолетний педагогический опыт, включала методические указания на русском и румынском языках. Работа была обсуждена на кафедре *общего фортепиано* МГДОЛК им П. Чайковского, где получила положительную оценку.

В заключение хотелось бы подчеркнуть вклад Е. Решетниченко в развитие отечественного фортепианного исполнительства. Речь, в первую очередь, идёт о её концертной деятельности — как сольной, так и камерно-ансамблевой, а также участие в создании фондовых записей западноевропейской и национальной музыки, что, несомненно, способствовало формированию аудио фондов Республики Молдова, сохранению музыкального наследия первой половины XX века.

Следует также отметить роль Е. Решетниченко-пианистки в популяризации отечественной музыки. Многие молдавские фортепианные и камерно-ансамблевые произведения звучали впервые или были восстановлены только благодаря её исполнительскому таланту.

Е. Решетниченко воспитала целое поколение молдавских музыкантов. Среди её учеников — композиторы В. Дони, Д. Гагауз, И. Енаки, музыковеды С. Пожар, С. Бадражан, виолончелисты Н. Козлова, М. Лозник, флейтист И. Негурэ и многие другие.

Библиографические ссылки

1. ВОЛКОВ, С. *История культуры Санкт-Петербурга*. Москва: Эксмо, 2007. ISBN 978-5-699-21606-2.
2. СТОЛЯР, И. А.Л. *Соковнин*. Chişinău: Pontos, 2008. ISBN 978-9975-72-063-2.

3. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано*, 29.04.1968. НАРМ. Ф.3050. Оп.1. Д.555.
4. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано*, 09.05.1959. НАРМ. Ф.3050. Оп.1. Д.357.
5. БУШ, Алан (1900–1995) [online]. В: *Белорусская государственная филармония*: [сайт]. [accesat 06.03. 2016]. Disponibil: <http://philharmonic.by/ru/compositors/345-1900-1995.html>.
6. ПЫНЗАРЬ, В. Соло для контрабаса. В: *Коммунист*. Бельцы, 1988, 20 февр.

CREAȚIA VOCALĂ A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN PRACTICA INTERPRETATIVĂ INTERNAȚIONALĂ DE CONCERT

THE VOCAL CREATION OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA
IN THE INTERNATIONAL CONCERT PRACTICE

NATALIA TANASIUC,

soprană, Teatrul de Operă și Balet din Oslo, Norvegia

CZU 784(478)

784.091

Promovarea culturii naționale departe de hotarele țării a fost dintotdeauna o premisă generoasă pentru asigurarea cunoașterii și viabilității acesteia. Însă, imaginea ei în actualitatea muzicală internațională este, deocamdată, explorată foarte puțin. De aceea, ar fi tocmai timpul potrivit ca intenția includerii muzicii naționale în programele de concert din lume, să vină de la interpreți, care grație puternicelor legături emoționale cu țara natală, să conjuge creația componistică locală cu fenomenul vocal academic universal, integrând-o, prin eforturi constante, bine chibzuite, în cadrul unui repertoriu major universal.

Cuvinte-cheie: *promovarea culturii naționale, actualitate muzicală, programe de concert, fenomen vocal academic național/universal, practica interpretativă de concert*

The process of promoting national culture far from the borders of our country has always been a generous prerequisite for ensuring its viability. But, in the international musical space, this image is practically unexplored. Therefore, it would be just the right time, that the intention of including national music in the world music programs should come from performers, who could do it, owing to an invincible emotional bond with their native country; they could incorporate the national musical phenomenon, integrating it, with prudent steps, in a major universal repertoire.

Keywords: *the promotion of national culture, international musical space, world music programs, the national/universal musical phenomenon, international interpretative concert practice*

Promovarea culturii naționale departe de hotarele țării a fost dintotdeauna o premisă generoasă pentru asigurarea cunoașterii și viabilității acesteia. Includerea creațiilor vocale a compozitorilor din Republica Moldova în repertoriul de concert permite atât sublinierea propriului specific național al solistului, ca artist originar din Republica Moldova, cât și punerea în valoare a componisticii naționale abordată în contextul unui repertoriu universal de referință. Din fericire, muzica noastră națională are capacitatea de a oferi și a transmite emoții unice, care nu întotdeauna pot fi percepute în muzica altor popoare și națiuni. Conturarea trăsăturilor componistice se poate realiza doar în contextul abordării acestora în practica de concert, creând și aprofundând stilul interpretativ propriu al cântăreților, dar și realizând astfel comunicarea publicului (internațional) cu muzica însăși.

Includerea creațiilor naționale în programul de concert ar trebui să ia forma unor „conversații” analitice”, cu o dozare corectă, anexând note explicative asupra firului evocării muzicale, conjuncturii subiectului, etc. Însă, imaginea ei în actualitatea muzicală internațională

este, deocamdată, explorată foarte puțin. Din păcate, numele compozitorilor noștri este încă practic străin pentru managerii muzicali, muzicienii, dirijorii și publicul internațional. De aceea, ar fi tocmai timpul potrivit ca intenția includerii muzicii naționale în programele de concert din lume, să vină din partea interpreților, care grație unor legături emoționale foarte puternice cu țara lor, să conjuge creația componistică locală cu fenomenul vocal academic universal, ambele vis-a-vis de subiectivitatea senzațiilor de percepere și asimilare ale ascultătorului din lumea întreagă.

Cu siguranță, muzica unor compozitori precum E. Coca, Ș. Neaga, D. Gherșfeld, A. Stârcea, V. Rotaru, E. Doga, C. Rusnac are toate calitățile necesare pentru a se afirma în programele internaționale de concert. În cele ce urmează, voi prezenta premisele interpretării unor creații pe care obișnuiesc să le cânt în cadrul programelor de concert peste hotarele țării, fie integral, fie câte 2–3, luând în considerație cerințele celor ce întocmesc programele de concert și specificul evenimentelor.

Măreția folclorului nostru este ilustrată în limbaj muzical academic în romanțele lui D. Gherșfeld. De exemplu, cântecul *Mândruliță, ochi de foc* pe versuri populare, prin vocalitatea sa, reunește atât evoluția fiziologică și estetică a vocii, cât și principiile unei frazări sobre, pentru un registru acut intens, vibrant și focalizat. Lucrarea este foarte interesantă pentru un public nou, prezentând trăsăturile esențiale ale melosului nostru popular, atât de plăcut pentru auz și atât de diferit de tradiționalele lieduri și romanțe, în special prin dinamica trilului. Cu totul diferit pe plan stilistic se prezintă romanța pe versuri de M. Eminescu *O, rămâi* de E. Coca — scrisă în h-moll, ce îi conferă un caracter senin, care necesită interpretarea într-un legato intact. Romanța stârnește o emoție evlavioasă și o stare generală de grație revendicată de ascultători în cazul percepției firului evocării mesajului liric. Ușoară și subtilă, ea, totuși, cere din partea cântărețului o adevărată rezistență vocală. Romanța *Cântecul mamei* de A. Stârcea pe versuri de Gr. Vieru, are o coerență specifică, desfășurată dramatic, care poartă un mesaj foarte profund, atât muzical cât și general-uman, ținând ascultătorul într-un suspans continuu. Interpretul trebuie să-și asigure posibilitatea unei observații permanente, prin impostafie vocală, menținând un calibrul stilistic adecvat mesajului, în părțile declamative, strofe, cu atât mai mult în recitativul-vocaliză, pe un sunet pur.

Doina de V. Rotaru este poate cea mai reprezentativă creație pentru un public internațional, care ar integra, într-o perfectă unitate, agogica, timbrul, sonoritatea specifică muzicii noastre românești. Interpretul trebuie să poată realiza acea sinteză dintre latura interpretativă academică și problematica tehnicii de emisie proprie speciei de doină, oferind astfel pasaje cromatice de o rară frumusețe cu o melismatică strălucitoare, dar și cu o școală vocală clasică în abordarea corectă a registrelor vocale, a trecerii dintre ele, neabuzând zona pectorală ci sprijinindu-se pe o respirație centrată și suportul întregului corp.

Misterele nopții de E. Doga pe versuri de M. Eminescu este acel exemplu de capodoperă lirică care impresionează atât prin mesaj, cât și prin perfecțiunea componentelor. Lucrarea denotă o varietate de forme ale expresivității vocale, o tehnică a vibratoului strălucitoare. *Romanța apei* de C. Rusnac, pe versuri de P. Boțu are o structură muzicală exploatată cu mare suplețe într-o fluentă fascinantă, amintind pe alocuri de „apa” lui Debussy, dar, totuși, păstrând viața proprie melosului din care provine, având și o ușoară tentă melismatică care colorează partitura. Este un tip de muzică mai puțin pasional sau patetic, dar cu o țesătură mai elegantă și subtilă, prezentându-se ca o evadare elegiacă-nostalgică, unde nu există confruntare voce — instrument, ci o splendidă fuziune dintre sonoritățile acestora.

Cântărețul de operă este de fiecare dată cel ce se formează pe rădăcinile artei cântului cult, dar și ale tradiției vocale pe care o moștenește prin sângele matern sau prin intermediul educației muzicale primite. Atunci când acesta vine să descopere în fața unui public internațional părțile din moștenirea componistică a țării sale, este important să se realizeze o prealabilă analiză prin

prisma corespunzătoare relației dintre muzică și cuvânt. Întrucât în această permanentă ecuație, ”lovitura” se va situa în direcția ascultătorului care nu cunoaște limba textului poetic, ar fi actual să se aducă la cunoștința audienței narațiunea dramatică și cadrul muzical cronologic. Se va recurge la introducerii scurte, privind textul parțial tradus, date despre compozitori, etc., sau la buclele de sală, cuprinzând aceleași informații.

Indiferent de natura gustului ascultătorului sau de exigențele enunțate de organizatorii evenimentelor, creația vocală din Republica Moldova poate fi considerată captivantă și chiar îndrăgită de toate tipurile de audiență, întrucât ea se naște din spiritualitatea profundă a poporului român, reflectând caracterul și melosul său, oferind, înainte de toate, ”soluții personalizate” asupra problemelor generale ale umanității, — de fiecare dată, într-un concept unic și creativ, firesc și subtil. Numai prezența tuturor acestor elemente îndreptățește și motivează integrarea muzicii naționale în cadrul programelor internaționale de concert, mai cu seamă că ascultătorul întotdeauna răspunde binevoitor la propunerea de a cunoaște mai aproape și mai profund interpretul; iar aceasta poate fi realizat cel mai sincer în primul rând prin identificarea talentului cântărețului în raport cu muzica care îl reprezintă ca entitate — adică în raport cu muzica națională. Un cântăreț pasionat de cânt, din ambele perspective, ca artă și profesie, va munci întotdeauna cu cea mai mare încredere, pentru a crea o realitate autonomă, particulară, sensibilă și credibilă a Artistului din sine. Acest lucru ar fi imposibil fără apropierea cât mai subtilă de originea sa națională, reflectată în muzică, interpretarea profundă a acesteia, conform caracteristicilor proprii.

Recomand cu încredere tuturor soliștilor, să îndrăznească să includă creații ale compozitorilor moldoveni și români în programele de concert în practica de concert internațională. Sunt sigură că aceasta va avea mult succes și va oferi compozitorului, interpretului, realizatorului și, nu în ultimul rând, ascultătorului, clipe frumoase de adevărate revelații artistice.

Referințe bibliografice

1. GHILAȘ, V. [et al.]. *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009.
2. *La steaua: Romanțe pe versuri de Mihai Eminescu*. Alcăt. G. Ciaicovschi, S. Pojar. Chișinău: Literatura Artistică, 1989.

М. ЧЕБОТАРИ И Р. ШТРАУС: ХРОНИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ И ЛИЧНЫХ КОНТАКТОВ (1931–1941)

M. SEBOTARI ȘI R. STRAUSS: CRONICA CONTACTELOR PROFESIONALE ȘI PERSONALE (1931–1941)

M. SEBOTARI AND R. STRAUSS: CHRONICLE OF PROFESSIONAL AND PERSONAL CONTACTS (1931–1941)

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
солист Национального театра оперы и балета им. М. Биешу, Кишинев

CZU 782.1.071.2(478)

78.071.1(430)

В статье помещена информация о профессиональных и личных контактах М. Чеботари и Р. Штрауса за десятилетие 1931–1941 гг., расположенная в хронологическом порядке. Данный

отрезок времени замечателен их тесным рабочим и индивидуальным общением. В этот период М. Чеботари обращалась, преимущественно, к лирико-колоратурным и лирическим партиям для сопрано из опер Р. Штрауса, обнаруживая незаурядный талант и работоспособность. Достижения в этих ролях довольно рано позволили певице занять ведущее место среди лучших вокалистов предвоенной Европы. Статья снабжена цитированием высказываний современников и рецензиями газет того времени.

Ключевые слова: Мария Чеботари, Рихард Штраус, хроника, опера, война

Articolul prezintă, în ordine cronologică, informații despre contactele profesionale și personale ale M. Cebotari cu R. Strauss, pe parcursul unui deceniu (1931–1941). Acest răstimp este marcat de o strânsă comunicare artistică și umană între cei doi mari artiști. În perioada dată, M. Cebotari aborda preponderent roluri sraussiene pentru soprană lirică și lirico-lejeră, manifestând un talent și o forță de muncă extraordinară. Realizările sale strălucite în aceste opere au plasat artista în rândul celor mai buni cântăreți din Europa antebelică. Articolul conține citate ale contemporanilor M. Cebotari și trimiteri la recenziile din ziarele timpului.

Cuvinte-cheie: Maria Cebotari, Richard Strauss, cronică, operă, război

The article presents information arranged in chronological order on the professional and personal contacts of M. Cebotari with R. Strauss during the decade between 1931 and 1941. This was the time of their close collaboration and communication. During this period, M. Cebotari devoted her attention mainly to coloratura and lyrical soprano roles from operas composed by K. Strauss, showing a remarkable talent and abilities to work. Cebotari's achievements in these roles soon afterwards allowed her to take a leading place among the best singers of pre-war Europe. The article is well supported with the quotes of her contemporaries, and with reviews from the newspapers of that time.

Keywords: Maria Cebotari, Richard Strauss, chronicle, opera, war

К музыке Рихарда Штрауса Мария Чеботари обращалась на протяжении всей певческой карьеры. Более того: направление художественного вкуса и музыкальных пристрастий певицы формировались под мощным влиянием этого композитора. Будучи светским, общительным человеком, способным на настоящую дружбу, Р. Штраус являлся центром музыкально-театральной элиты довоенной Австрии и Германии. Среди его друзей и почитателей достаточно назвать имена дирижеров Ф. Буша, К. Крауса, К. Бёма, певцов В. Урсуляк, П. Андерса, режиссеров М. Рейнгардта, Р. Гартмана и др. Естественно, что М. Чеботари, вошедшая в состав Дрезденской *Semperoper* и сразу заявившая о себе незаурядным талантом, была «втянута» в этот круг. Р. Штраус хорошо знал солистов театра, и восхождение новой звезды в начале 1930-х годов с его стороны не могло быть незамеченным. В статье *Мария Чеботари — голос столетия*, опубликованной Х. Фассбиндером в немецкой газете *Hannauer Anzeiger* и посвященной 60-летию певицы, находится восторженное высказывание Р. Штрауса по этому поводу: «Это подарок! Голос столетия. Разве могу сразу представить себе иную лучшую Софи?»¹ [1].

После блестящего дебюта в партии Мими в *Богеме* (15.04.1931) М. Чеботари была переведена из хора в штат солистов. Перед ней открылся широкий путь, ориентированный на репертуар дрезденского театра, который, в свою очередь, уже несколько десятилетий согласовывался с возможностью постановок старых и новых опер Р. Штрауса. Почти все его сценические произведения, написанные до этого момента, шли в *Semperoper*, некоторые были исполнены при его же участии в качестве дирижера: *Саломея*, *Кавалер розы*, *Ариадна на Наксосе* и *Елена Египетская*. В первый театральный сезон М. Чеботари участвовала преимущественно в главных партиях итальянских композиторов и В. А. Моцарта. В штраусовских операх она спела лишь несколько ролей второго плана: 5.05.1931 юная певица выступила в партии пятой девушки в *Электре*, а через пять месяцев (28.10.1931) исполнила партию Гермiony в спектакле *Елена Египетская* под музыкальным руководством Ф. Буша,

¹ Здесь и далее перевод с немецкого языка на русский принадлежит автору данной статьи.

«первооткрывателя» певицы. В этой же опере потом ей поручали, наряду с данной ролью, и партию первого эльфа.

Однако уже через год М. Чеботари заявила о себе как уникальная штраусовская певица. С 1932 г. она принимала участие в постановках *Ариадны на Накосе*: в течение двух сезонов артистка исполнила девять раз небольшую ансамблевую роль нимфы Няяды. Первый спектакль прошел 2.07.1932 при участии Ф. Буша; постановка 6.07.1933 примечательна тем, что М. Чеботари впервые пела под управлением самого автора. Эту дату можно считать началом творческих и дружеских контактов композитора и певицы, продолжавшихся до кончины обоих в 1949 г.² Спектакли в январе 1934 г. проводил К. Бём, с которым тогда у певицы установилась личная теплая дружба, связывавшая обоих до ухода из жизни М. Чеботари. В роли Ариадны выступила, знаменитая в то время вокалистка, М. Фухс. Музыкальное и человеческое общение с личностями такого уровня в пору формирования мастерства певицы, конечно, принесло ей в дальнейшем богатые плоды для собственного артистического воспитания. 1.07.1933 состоялась премьера последнего детища Р. Штрауса и Г. фон Гофманстала — лирической комедии «в венском стиле» *Арабелла* под управлением К. Крауса с В. Урсуляк в главной роли. В июле этого же года композитор в письме к дирижеру Г. Куцшбаху предлагает поручить партию Арабеллы М. Чеботари либо М. Фухс. В итоге, подготовив главную партию под руководством самого автора, молодая артистка впервые дебютировала в сложной центральной роли 27.02.1934. Несмотря на то, что на тот момент голос певицы звучал более лирично, нежели требовала партия, чуткое ухо композитора уловило его репертуарные возможности. 6.04.1934 М. Чеботари впервые спела Арабеллу в берлинской *Staatsoper* в качестве приглашенной солистки. К сожалению, голос певицы в этой партии не был запечатлен на пленку ни тогда, ни когда-либо позже.

Дебют в одной из своих коронных штраусовских партий, которую М. Чеботари исполнила наибольшее число раз на протяжении всей карьеры — Софи в *Кавалере розы*, состоялся 27.04.1934 в Дрездене, в обновленном спектакле под руководством К. Бёма. Представление было приурочено к семидесятилетию автора. В роли Октавиана выступила выдающаяся немецкая певица, в будущем многолетняя партнерша М. Чеботари по сцене, сопрано Т. Лемниц. В архиве Института Р. Штрауса в Гармиш-Партенкирхене имеется критическая статья *Возрождение «Кавалера розы»*, опубликованная на следующий день после премьеры в газете *Dresdner Anzeiger*. «Дуэт Марии Чеботари и Тианы Лемниц был праздником вокала в этот вечер», — сообщает автор рецензии Х. Шнор [2]. Вскоре последовало несколько приглашений на данную роль в Берлин, где 4.11.1934 спектакль прошел под руководством автора.

Друг и первый биограф певицы А. Минготти пишет: «Будучи в восторге от исполнения *Арабеллы*, Штраус, просил спеть его песни с оркестром и доверил главную роль Аминты в дрезденской премьеры» [3, с. 24]. В переписке Р. Штрауса с К. Бёмом, датированной октябрём этого же года, находим активное обсуждение предстоящих двух концертов в ноябре в Дрезденской опере с оркестром *Staatskapelle*. Кроме собственных оркестровых произведений и симфонии *Юнтер* Моцарта, композитор дирижировал своими песнями в авторской оркестровке. В первом концерте В. Урсуляк исполнила *Brentano-Lieder*, во втором — в интерпретации М. Чеботари прозвучали пять песен с оркестром: *Rosenband* (op.36/1), *Meinem Kinde* (op.37/3), *Winterweihe* (op.48/4), *Freundliche Vision* (op.48/1), *Liebeshymnus* (op.32/3). Х. Шнор в статье *За пультом Р. Штрауса* об исполнении сообщает, что оно было «очень отработанным и с большим вкусом» [4].

² Более ранними фактами их знакомства, если такие существуют, автор не располагает.

Несмотря на большой объем дирижерской работы, Р. Штраус в сотрудничестве со Стефаном Цвейгом продолжает в 1934 г. трудиться над новой комической оперой. Можно предположить, что *Молчаливая женщина* писалась в расчете на вокальные данные и сценические возможности молодой певицы. Еще до выпуска спектакля К. Бём сообщил Р. Штраусу в письме от 24.04.1935: «Партия Аминты отлично ложится на голос фрау Чеботари» [5, с. 40]. Премьера состоялась в Дрездене 24.06.1935 под управлением К. Бёма. М. Чеботари блестяще справилась со сложнейшей ролью. Доказательством служат сведения из мемуаров дирижера: «Было ужасно жаркое лето, мы должны были проводить репетиции в очень душном зале под крышей. Штраус плохо переносил жару, тем не менее, был неутомим. Чеботари могла репетировать по десять–пятнадцать часов, была образцом дисциплины. Она не вела себя как примадонна и настойчиво отработывала свое видение партии» [6, с. 109]. Р. Штраус оставался весьма доволен репетициями и писал по этому поводу своему либреттисту: «Гилен и Бём — превосходны, Чеботари — очаровательна, как будто создана для этой роли!»³, или: «Чеботари — чудо энергии, актерское дарование, полное шарма, Аминта, которую трудно найти» [7, с. 140–143]. По сведениям А. Дэниэ, одна из кёнигсбергских газет информирует после премьеры: «В *Молчаливой женщине* Мария Чеботари — феноменальна; блестящая колоратура ее голоса, тембр высоких нот, глубоко впечатляют» [8, с. 171]. Музыковед К. Принчипе приводит мнение С. Цвейга об этой премьеры: «Только Чеботари была на вершине все возрастающих трудностей, но не оркестр. Из всех сложных опер Штрауса — эта, мне кажется, наиболее трудной» [9, с. 866–867]. Действительно, достаточно беглого взгляда на партитуру оперы, чтобы сделать вывод, что композитор, подражая в ней стилю Дж. Россини, сочинил предельно виртуозное произведение. Э. Краузе в фундаментальном труде *Рихард Штраус* о данной опере пишет следующее: «*Молчаливая женщина* была осуждена нацистским режимом на действительное молчание и обрела дар слова только в 1945 году, после восстановления демократического режима. Опера является образцом тонкого, подвижного, обаятельного и крепкого музыкально-драматического спектакля. В этой взволнованной музыкальной комедии характеров так много легкости, ума и радостного гуманизма, что она, заслуживающая сравнения с *Фальстафом* Верди, должна была бы значительно чаще появляться в репертуаре театров» [10, с. 374]. К сожалению, премьера прошла всего четыре раза, хотя и с большим успехом. Опера была вычеркнута также из списка Зальбургских представлений на 1936 г.

В монографии Р. Арабаджи помещено интервью М. Чеботари, данное кишиневскому периодическому изданию *Gazeta Basarabiei* в один из приездов певицы на родину в июне 1936 г. На вопрос журналиста А. Робота, кто ваш любимый композитор, артистка отвечала: «Исполняю с удовольствием роли разных героинь в операх Р. Штрауса, представителя современной музыки. В *Молчаливой женщине* я пользовалась успехом благодаря сходству с героиней этой оперы» [11, с. 70]. Из книги *Рихард Штраус* английского исследователя В. Манна известно, что дирижером сэром Т. Бичемом была предпринята попытка постановки этой оперы в Лондоне в 1938 г. с М. Чеботари в главной партии и другими немецкими певцами, однако он не получил разрешения от германских властей на выезд артистов. В *Хронике Р. Штрауса* Ф. Треннера имеется любопытная деталь: в 1948 г. композитором было написано певице письмо, в котором он просит разрешения у

³ Йозеф Гилен — режиссер премьеры.

последней транспонировать некоторые высокие места в *Молчаливой женицине*⁴, скорее всего, планировалось возобновление оперы с участием М. Чеботари после войны [12, с. 652].

С начала сезона 1935/1936 гг. вплоть до марта 1939 г. М. Чеботари поет лишь в *Кавалере розы* и нескольких спектаклях *Арабеллы* в Дрездене и Берлине, оттачивая партию Софи. Помимо этого, данный период содержал несколько интересных премьерных и гастрольных событий. Первый из них — спектакль дрезденской оперы *Кавалер розы* 2.11.1936 под управлением К. Бёма в Соединенном Королевстве. Утром этого же дня в Лондон приехал автор, намеревавшийся дать за две недели серию концертов, в том числе и продирижировать оперой *Ариадна на Наксосе*. Известно, что со второго акта композитор наблюдал за спектаклем из-за кулис, поддерживая артистов. В сборнике учета опер Р. Штрауса, сыгранных в Британии, А. Джефферсон пишет следующее: «Мария Чеботари в роли Софи: действительно, лучшего исполнения никогда не слышал. У нее был восхитительный голос, красивая внешность, пела она с большим шармом» [13, с. 85]. Вскоре, 6 декабря, М. Чеботари участвовала в премьеры и последующих спектаклях *Кавалера розы* в Берлине. Через день, *Berliner Morgenpost* напечатала критику В. Маттеса, в которой сообщалось: «Обаяние полнозвучного тембра М. Чеботари в партии Софи дополнялось использованием певицей тончайшей мелизматики и нежного головного тона. Ее игра сопровождалась совершенной грацией красивых изящных движений» [14]. 6.09.1937 в рамках Недели немецкой культуры в Париже Берлинской *Staatsoper* в театре *Champs Elisee* был дан *Кавалер розы* с участием В. Урсуляк и М. Чеботари, за дирижерским пультом — К. Краус. На Зальцбургском фестивале в 1938 г. М. Чеботари, кроме Церлины и Графини в операх Моцарта, спела также Софи в спектакле, смонтированном в *Festspielhaus*. Газета *Völkischer Beobachter* от 29 августа сообщала, что певица: «доставила чистое и неомраченное ничем наслаждение» [15, с. 241].

В скором времени, в 1939 г., Р. Штраус предлагает М. Чеботари спеть в Берлине главную роль в одноактной буколической трагедии *Дафна*, премьеры которой, незадолго до этого, состоялась в Дрездене под управлением К. Бёма⁵. Новая работа ставила перед певицей непростую задачу: найти собственное прочтение сценического и музыкального образа, чего хотел и сам композитор. На премьеры в Дрездене обнаружился ряд недоработок, которые Р. Штраус решил исправить. Это касалось, в первую очередь, художественного оформления, внешнего вида главных героев и возможности проведения *Дафны* в одном вечере с другой новой одноактной оперой *День мира*. В Берлине Р. Штраус отказывается от костюмов в стиле Боттичелли и Рубенса и возвращается, как было задумано вначале, к фигурам греческих ваз VI в. Сама музыка диктовала подобное: «*Дафна* не опера в неоклассических традициях, но пост-романтическое приношение классике эллинизма» [16, с. 318]. По всей видимости, оформление *Дня мира* диктовало и стиль дрезденской *Дафны*, поэтому автор решает их разделить, соединив последнюю с балетом на собственную музыку из *Сюиты Куперена*, которая бы предшествовала трагедии. Однако по некоторым причинам этого не произошло. Несмотря на то, что первую исполнительницу главной роли (М. Тешемахер) композитор высоко ценил, однако появление «певиц вроде Чеботари намекало на то, что эпоха толстых старых немецких сопрано — дело прошлого» [16, с. 318]. Это новое прочтение диктовало характер голоса, внешний вид и пластику главных героев, поэтому Р. Штраус настоял, чтобы в Берлине премьеры, которая состоялась 8 марта, ставили именно

⁴ К сожалению, о мастерстве певицы в этой партии адекватно судить невозможно из-за отсутствия какого-либо аудиодокумента.

⁵ Несмотря на подготовку премьеры *Дафны*, М. Чеботари успевае 4.03.1939 исполнить в Риме партию Софи в рамках гастролей берлинской *Staatsoper*.

в расчете на эффективные сценические и вокальные данные М. Чеботари. В ней также приняли участие специально приглашенный для этой постановки дирижер К. Краус, режиссер В. Фелькер, байрейтский художник-декоратор Э. Преториус, создавший для *Дафны* прекрасные, полные воздуха, ландшафтные пейзажи, тенора Т. Ральф и П. Андерс.

Сильный художественно-певческий состав предопределил громкий успех. В берлинском журнале *Signale* так оценивается блестящий дебют артистки в этой опере: «*Дафна*, исполненная Марией Чеботари — событие. На сегодняшний момент нет другой певицы, которая бы настолько соответствовала вокально и сценически этой роли» [8, с. 114]. Семидесятипятилетний композитор впервые не смог присутствовать на собственной премьере, из-за погодных условий он не приехал из далекого баварского Гармиша в Берлин, но прислал вместо себя сына Франца. Автор был безмерно счастлив по поводу удачной премьеры и написал 10 марта К. Бёму: «Наша любимая Чеботари в Берлине наслаждалась грандиозным триумфом!» [4, с. 87]. Партию *Дафны* в этой постановке, примерно с тем же составом, певица пела в Берлине вплоть до января 1943 г. Через два месяца, М. Чеботари была приглашена участвовать в премьере единственного спектакля *Дафны* в Городском театре Росток, которая состоялась 7.05.1939. Местный обозреватель сообщает: «Идеально и прекрасно спела фрау Чеботари свою гигантскую партию, вокальная выносливость и диапазон, а также музыкальное ощущение соответствовали высочайшим требованиям. /.../ Одухотворенность в пении обнаруживалась в обоих, чрезмерно длинных монологах, во время которых не возникало чувство скуки» [17].

Будучи директором Венской оперы⁶ и, одновременно являясь пламенным почитателем таланта бессарабской певицы, К. Бём не упускал возможности приглашать ее на гастрольные спектакли в столицу не существующей уже к тому времени Австрии. Партию Софи в *Кавалере розы* М. Чеботари спела в Венской *Staatsoper* 5.01.1940 под управлением Х. Кнапперцбуша⁷. Следующей оперой Р. Штрауса, спетой на этой сцене стала *Дафна*, поставленная в апреле 1940 г. Артистка блестяще провела два спектакля в марте и апреле под музыкальным руководством Р. Моральта. Позже, 22.01.1942, после рождения старшего сына Петера, М. Чеботари участвовала в дрезденской, самой первой в истории постановке *Дафны* в режиссуре М. Хоффмюллера и под музыкальным руководством К. Бёма.

Первый этап личных и творческих контактов М. Чеботари и Р. Штрауса ознаменован тесными рабочими отношениями, а также интересным индивидуальным общением. В этот период М. Чеботари обращалась, преимущественно, к лирико-колоратурным и лирическим партиям для сопрано в операх композитора, обнаруживая незаурядный талант и работоспособность. Эти качества, а также личная поддержка выдающихся музыкантов, в том числе и Р. Штрауса, рано позволили певице занять ведущее место среди лучших вокалистов предвоенной Европы.

Библиографические ссылки

1. FASSBINDER, H. Maria Cebotari eine Jahrhundertstimme. In: *Hanauer Anzeiger*. 1970, 10 febr.
2. SCHNOOR, H. Zauberhafter Singen, In: *Dresdner Anzeiger*. 1934, 28 apr.
3. MINGOTTI, A. *Maria Cebotari, das Leben einer Sängerin*. Salzburg: Hellbrunn-Verlag, 1950.

⁶ К. Бём возглавлял Венскую оперу дважды: с 29.12.1941 по 1.01.1943 и с 31.01.1953 по ноябрь 1955 г.

⁷ В Институте Р. Штрауса в Гармиш-Партенкирхене найдена подлинная фотография, запечатлевшая певицу в роли Софи 5.01.1940 с оригинальным автографом, а также программка данной оперы дрезденского спектакля 9.09.1939, с таким же автографом.

4. SCHNOOR H. Am Pult: Richard Strauss. In: *Dresdner Anzeiger*. 1934, 28 apr.
5. *Richard Strauss — Karl Böhm, Briefwechsel (1921–1949)*. Red. M. Steiger. Mainz: Schott Musik International, 1999.
6. BÖHM, K. *Ich erinnere mich ganz genau*. Zürich: Büchchenbilder Gutenberg, 1970.
7. *Richard Strauss — Stefan Zweig, Briefwechsel*. Frankfurt-am-Main: S. Fischer Verlag, 1957.
8. DANILĂ, A. *Maria Cebotari. Stea rădăcitoare*. Chisinau: Prut Internațional, 2015.
9. PRINCIPE, Q. *Strauss*. Milano: Rusconi, 1989.
10. КРАУЗЕ, Э. *Рихард Штраус*. Москва: Гос. муз. изд-во, 1961.
11. АРАБАДЖИУ, Р. *Неоконченная симфония: очерк жизни и творчества певицы Марии Чеботари*. Кишинев: Литература артистикэ, 1990.
12. *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*. Red. F. Trenner, Fl. Trenner. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG, 2003.
13. JEFFERSON, A. *The operas of Richard Strauss in Britain (1910–1963)*. London: Putnam, 1963.
14. MATTES, W. „Rosenkavalier“ neu: In der Staatsoper. In: *Berliner Morgenpost*. 1936, 8 dez.
15. FUHRICH, E., PROSSNITZ, G. *Die Salzburger Festspiele*. Band 1. Salzburg: Residenz Verlag, 1990.
16. MANN, W. *Richard Strauss. A critical study of the operas*. London: Cassel, 1964.
17. RENSSOW, H. Richard Strauss: „Daphne“: Erlebnisreche Wiedergabe durch das Rostocker Stadttheater. In: *Unbekannter Zeitung*. 1939.

**М. ЧЕБОТАРИ И Р. ШТРАУС:
ХРОНИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ И ЛИЧНЫХ КОНТАКТОВ
(1942–1949)**

M. SEBOTARI ȘI R. STRAUSS: CRONICA CONTACTELOR PROFESIONALE ȘI
PERSONALE (1942–1949)

M. SEBOTARI AND R. STRAUSS: CHRONICLE OF PROFESSIONAL
AND PERSONAL CONTACTS (1942–1949)

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
солист Национального театра оперы и балета им. М. Биешу, Кишинев

**CZU 782.1.071.2(478)
78.071.1(430)**

В статье помещена информация о профессиональных и личных контактах М. Чеботари с Р. Штраусом за последние семь лет жизни певицы и композитора (1942–1949), которая дана в хронологическом порядке. Развитие военных событий, а также преклонный возраст маэстро стали в это время причиной редких творческих и дружеских встреч музыкантов. Данный период знаменателен тем, что М. Чеботари не только не перестала увлекаться вокальной музыкой композитора, но и перешла на более тяжелый штраусовский репертуар. Статья обильно снабжена цитатами современников, а также рецензиями газет того времени.

Ключевые слова: Мария Чеботари, Рихард Штраус, хроника, опера, война

Articolul prezintă, în ordine cronologică, informații despre contactele profesionale și personale ale M. Cebotari cu R. Strauss din ultimii șapte ani din viața lor (1942–1949). Vârsta înaintată a compozitorului, evenimentele războiului au împiedicat parțial relațiile dintre muzicieni. Totuși, această perioadă este marcată de faptul că M. Cebotari a manifestat tot mai mult interes pentru muzica vocală straussiană, abordând creații noi, inclusiv și roluri de soprană dramatică. Aserțiunile autorului sunt confirmate prin diverse citate ale contemporanilor artei, dar și prin recenzii din ziarul timpului.

Cuvinte-cheie: Maria Cebotari, Richard Strauss, cronică, operă, război

The article presents information organized in chronological order on the professional and personal contacts of M. Cebotari with R. Strauss in the last seven years of their lives (1942–1949). The development of military events during the war, as well as the advanced age of the maestro partially stopped relations between the two musicians. This period shows the fact that M. Cebotari not only maintained her interest in Strauss's vocal music, but also began to perform in new roles, adding to her repertoire the dramatic soprano parts. The article is well supported with quotes of the contemporaries, and with reviews from the newspapers of that time.

Keywords: Maria Cebotari, Richard Strauss, chronicle, opera, war

После переломного момента в ходе Второй мировой войны, когда культурная жизнь Германии радикально изменилась, личные встречи и совместная работа М. Чеботари с Р. Штраусом заметно сократились. Немаловажным фактором явился преклонный возраст композитора, мало выезжавшего из виллы в Гармише, в том числе и по политическим причинам. Однако этот факт не помешал артистке двигаться вперед в освоении музыки Р. Штрауса: к 1942 г., когда после первых родов пение М. Чеботари стало отличаться глубиной и плотностью драматического сопрано, она приступила к работе над заглавной партией в опере Р. Штрауса *Саломея*, впоследствии ставшей для нее коронной¹. Перенасыщенная оркестровая ткань *Саломеи* таила в себе немало опасностей. Как известно, голос М. Чеботари не был особенно мощным, наиболее выгодно звучал в небольших театрах, поэтому певица обратилась к поздней авторской версии оперы 1930 г., в которой композитор специально для легкого сопрано М. Радль редуцировал оркестровку в громких местах, поднял и осветлил партии деревянных духовых². Труднейшая в вокальном и художественном плане, роль Саломеи — выдающееся достижение артистки. Певица дебютировала в премьерном спектакле этой ранней оперы Р. Штрауса 17.02.1942 в Берлине. Новая постановка, под руководством К. Крауса, в режиссуре Э. Клитша, состоялась после десятилетнего перерыва и показала, «что вызывающая, ярко-ослепительная оркестровая палитра не утратила своей актуальности с 1905 г., а Мария Чеботари в главной роли еще раз доказала многогранность своего искусства» [1, с. 249]. Среди нескольких рецензий и критических статей, вышедших после премьеры, выделяется комментарий А. Бургарца под заголовком *Саломея Штрауса при участии приглашенных гостей* в одной из берлинских газет: «Так же как и приятная внешность, проникновенный, без напряжения светлый голос Марии Чеботари, воздействовал чарующе» [2].

Этому предшествовали несколько любопытных моментов, которые изложены в письме Р. Штрауса к К. Краусу, на тот момент интенданту Мюнхенской оперы. Старый композитор, желавший вновь увидеть свою оперу в столице, много ратовал об осуществлении премьеры и просил друга взяться за это дело: «Что, наконец, с *Саломеей*? Фрау Чеботари пишет мне, что она охотно споет эту партию — Титьен (директор *Staatsoper* в Берлине — С. П.), кажется, согласен, но нет дирижера, который бы не прихлопнул певицу под конец оперы» [3, с. 296]. Из письма видно, как композитор деликатно относился к, сравнительно, небольшому голосу М. Чеботари, желая чтобы ее вокальные возможности в этой партии проявились наравне с актерскими. При этом автор полностью доверял дирижеру, полагая, что именно он справится с поставленной задачей. Так, уже после спектакля, композитор пишет К. Краусу: «Доложите мне, пожалуйста, о берлинской *Саломее*! Я был бы доволен, если бы Чеботари соответствовала всем Вашим требованиям» [3, с. 447]. Дирижер отвечал: «Премьера в Берлине имела сенсационный успех. В марте

¹ Уже в 1938 г. певица блестяще исполняла партии такие крепкие партии, как Кармен и Турандот.

² Этой версией пользуются и поныне в театрах с малыми ямами. Л. Вельч, Л. делла Каза, Н. Дессей также использовали эту редакцию. Известен факт, что Р. Штраус предпочитал слышать в этой партии голос менее тяжелый.

запланировано четыре повтора. Чеботари, действительно, потрясающа. Ей настолько мало не достает драматического накала, что небольшая помощь хорошего режиссера поможет этого достичь. Что касается голоса, несомненно, она будет очень нужна для *Kroll-oper*» [3, с. 450].

Обладая тонким художественным чутьем, Р. Штраус еще в 1935 г. на постановке *Молчаливой женщины* распознал в М. Чеботари будущую исполнительницу Саломеи. Из письма к С. Цвейгу: «На дрезденской премьере маленькая Чеботари — одно наслаждение. На какой из моих постановок подобная яркая роль была доверена соответствующей артистке (сколько я буду еще ждать настоящую Саломею?!) уверен, что она появится в будущем! Так что вперед и вперед!³ Я жду!» [4, с. 146]. В частном архиве наследников Р. Штрауса имеется оригинальное письмо композитора, датированное летом 1940 г., к консультанту по художественной части генерального интенданта берлинской *Staatsoper* Э. Приттвицу. Обсуждался вероятный спектакль *Саломеи* с М. Чеботари под управлением «превосходного Караяна»⁴. Р. Арабаджиу делает следующие замечания в своей монографии: «Сам Р. Штраус, а вслед за ним и многие его современники, признавали певицу «идеальной Саломеей». ореол вокруг Саломеи, исполненной М. Чеботарь, вероятно, и стал причиной того, что немногие театры рисковали взяться за постановку оперы» [5, с. 101]. Несомненно, на пользу образу играли и внешние физические данные артистки. Смуглая, миниатюрная и грациозная М. Чеботари, как нельзя лучше, походила на танцующую дочь Иродиады. «Певице легко даются высокие ноты; там, где нужно, ее голос выражает злобную мстительность, а в финальной, охлаждающей душу, сцене она просто потрясает», — писал американский музыкальный критик А. Росс [6].

Безусловно, М. Чеботари задавала тон и манеру исполнения этой партии для следующих поколений певиц, таких как Т. Стратас, М. Юинг, Л. Казарновская и др. Она была одной из первых лирических сопрано, которая не побоялась этой коварной роли и исполняла ее на протяжении нескольких лет без урона для вокального аппарата. Р. Арабаджиу пишет: «Голос ее свободно преодолевал толщу огромного штраусовского оркестра — в экстаических кульминациях он звучал так же наполнено, ярко, сочно. Никакой форсировки, никакого нажима, никакого ощущения потолка вокальных возможностей. Трудно поверить, слушая М. Чеботари в Саломее, что это поет не вагнеровская певица, а исполнительница партий Виолетты, Чио-Чио-Сан, Сюзанны...» [5, с. 101]. Но существовало и обратное мнение: певице Х. Ранчак, которую Р. Штраус высоко ценил, принадлежат слова: «Она была очень чувственной, притягательной артисткой, но падчерица Ирода была написана не для нее. Вокальный инструмент был достаточно хрупким, ей приходилось форсировать» [7, с. 233].

В 1942 г. на фестивале *Флорентийский музыкальный май* в *Teatro Comunale*, состоялись два спектакля *Кавалера розы* с участием М. Чеботари⁵. А через месяц в Берлине, в этой же опере, 7 июня, вновь встретятся на одной сцене две великие штраусовские певицы румынского происхождения (М. Чеботари и В. Урсуляк). Далее, вплоть до марта 1944 г., М. Чеботари с неизменным успехом будет исполнять, уже не раз петые партии, в основном в столице. Там же, в 1943 г. она запишет с Большим симфоническим оркестром радио, под

³ Фраза из оперы *Молчаливая женщина*.

⁴ Композитор избегал прямого общения с директором, который, по-видимому, не желал возобновления оперы.

⁵ Это были гастрольные представления Дрезденской оперы, под руководством К. Бёма, однако был задействован местный хор. В роли Маршалши выступила М. Тешемахер, барона Охса — К. Бёме, а Октавиана исполнила Э. Хёнген.

руководством А. Ротера, все знакомые оперные сцены из своего штраусовского репертуара. В Вене 29.06.1943 г. и 8.02.1944 г с участием М. Чеботари прошли два представления *Дафны* под управлением К. Бёма, в новой постановке выдающегося режиссера Р. Гартмана⁶. Оформителем сцены был знаменитый театральный художник Р. Кауцкий, а роль Левкиппа исполнил ведущий лирический тенор театра А. Дермота, друг певицы, в будущем — партнер по другим спектаклям. В самый разгар войны, в начале августа 1943 г. Гартман устроил в зальцбургском *Моцартеуме* мастер-класс для немецких и иностранных гостей, на котором демонстрировал на примере буффонадных сцен из *Ариадны на Наксосе* свои художественные возможности. На этом мероприятии побывали Р. Штраус и М. Чеботари. Старый композитор в последний раз дирижировал на Зальцбургском фестивале в концерте Венского филармонического оркестра, состоящем из произведений В.А. Моцарта. Эта встреча композитора с любимой певицей, столь редкая в эти годы, примечательна тем, что она запечатлена в серии фотографий, на одной из которых Р. Штраус, под всеобщие аплодисменты, приветствует М. Чеботари пожатием руки и искренней улыбкой.

К осени 1942 г. композитор завершает последнюю оперу *Каприччио* на либретто К. Крауса, своеобразное произведение: «разговор о музыке в одном действии», и посвящает его своему другу и соавтору. Еще летом того же года планировалась постановка в Берлине, однако из-за нарастающих военных событий она не состоялась. При выборе солистов, авторы оперы вели оживленную переписку, высказывались порой противоположные мнения. Так, К. Краус считал М. Чеботари чересчур субреточной актрисой для главной роли Графини Мадлен, а П. Андерса — «мелким» для роли композитора Фламанд, на что Р. Штраус удивлялся и возражал. В итоге премьеры состоялась в Мюнхене 28.10.1943 с В. Урсуляк в главной роли, под управлением К. Крауса.

Венской постановкой 1.03.1944⁷, в которой приняла участие М. Чеботари, дирижировал К. Бём, режиссером выступил Р. Гартман, а художником — Р. Кауцкий, выполнивший потрясающий садовый салон замка графа в стиле рококо⁸. В процессе подготовки, уже в январе 1944 г., дирижер писал композитору, что роль Графини хорошо ложится на голос М. Чеботари, и она уже полностью выучила музыкальный текст. Вечером после премьеры, К. Бём также написал композитору: «Чеботари — очаровательна, полна шарма и вдохновения» [8, с. 156]. «Привлекательный образ Графини, в благородных, мягких линиях, похожий на образ Графини Альмавива из моцартовского *Фигаро*, создала своей игрой и пением Мария Чеботари, показывая законченное артистическое мастерство», — пишет венский биограф Р. Штрауса Р. Теншерт [9, с. 142]. После серии премьерных спектаклей, через месяц, довольный режиссер писал композитору, который из-за почтенного возраста не смог присутствовать: «... *Каприччио!* Спектакль мастеров, исполненный полностью впервые⁹ — прекрасные голоса. Чеботари спела главную роль Графини» [10, с. 18]. Также он отметит, что обе главные женские роли прекрасно дополняли друг друга, М. Чеботари пленяла изяществом и умом. А. Дермота, исполнитель роли Фламанд в книге *Тысяча вечеров в моей певческой жизни*, перечисляя всех исполнителей этой

⁶ В сентябре 1943 г. были запланированы еще два спектакля, однако они были заменены на *Ариадну на Наксосе*, ввиду того, что перед этим, М. Чеботари и еще две солистки М. Рейнинг и Г. Айперль попали под бомбежку в Мюнхене.

⁷ Интересной и неожиданной находкой в фонотеке Института Р. Штрауса стало собрание дисков 1995 г., запечатлевших спектакли *Live* Венской оперы 1940-х гг. В томе №21 обнаружился отрывки из первого представления *Каприччио* в Вене с голосом М. Чеботари. Это казалось невероятным, так как никаких сведений о записи певицы в этой роли долгое время не существовало.

⁸ И здесь не обошлось без личного участия композитора и дирижера в выборе главной героини.

⁹ На премьеры в Мюнхене не исполнялись некоторые номера, в том числе и октет.

премьеры, замыкает сказанное словами: «...и незабываемая Мария Чеботари (Графиня) идеально дополняла (состав — С. П.)» [11, с. 148].

Сразу после завершения намеченных спектаклей *Каприччио*, 11.06.1944 М. Чеботари приняла участие в спектакле *Кавалер розы*, посвященный 80-летию юбилею композитора в *Staatsoper* в Берлине¹⁰. В этом же месяце состоялись два гастрольных спектакля *Каприччио* в Цюрихском *Stadttheater*, в рамках местного фестиваля, где была вынесена на суд швейцарской публики венская постановка. Местная газета *Weltwoche* от 30.06.1944 отметила: «Чеботари в образе Графини — королева вечера» [12]. В роли Фламанды, как и в Вене, выступил А. Дермота. А. Миногги в монографии писал: «Представление *Каприччио* было блестящим. Интернациональная, празднично настроенная публика, чествовала артистов, но, прежде всего, Марию Чеботари» [13, с. 83]. В продолжение этого лета певица участвовала также один раз в *Кавалере розы* в «родном» Дрездене.

После окончания Второй мировой войны, в октябре 1945 г., первыми спектаклями М. Чеботари в операх Р. Штрауса стали два представления *Кавалеры розы* на городской сцене в австрийском Граце. В этом городе, в рамках музыкального фестиваля, К. Бём в июне 1946 г. планировал *Арабеллу* с М. Чеботари в главной роли, но эта мысль по неясным причинам так и осталась лишь на бумаге в письме к композитору. Сразу после войны Р. Штраус с семьей поселяется в Швейцарии, вплоть до года своей смерти, убегая от возможных репрессий в ходе денацификации. Там он предавался горьким размышлениям о войне, разрушенной родине и написал свои последние произведения, неразрывно связанные с этими чувствами: *Метаморфозы* для струнного оркестра и *Четыре последние песни*. По примеру композитора убежище в горах Австрии нашли К. Краус с женой В. Урсуляк, которые поселились в тирольском Ервальде, у подножия горы Цугшпитце, а М. Чеботари с семьей — в Кицбуэле. Из *Хроники жизни и творчества Р. Штрауса* Ф. Треннера известно, что в ноябре и декабре 1945 г. М. Чеботари и Р. Штраус встречались в швейцарском Бадене в узком кругу. Певица присутствовала также на премьере *Метаморфоз* в Цюрихе в рамках камерного концерта *Музыкальной коллегии* в маленьком *Tonhallsaal*, после чего общалась с композитором на приеме у актера Э. Винтерштейна.

В начале 1946 г. певица вновь возвратилась в Цюрих для участия в премьерном спектакле *Арабеллы*; коллективы полуразрушенных главных оперных театров Германии и Австрии не работали в полную мощь, поэтому солисты с радостью принимали любые приглашения. Нейтральная Швейцария всегда представлялась защищенным оазисом, однако вскоре все убедились в обратном. Во время цюрихской постановки *Арабеллы* вокруг имени М. Чеботари создался скандал: одна местная «политически безупречная» певица по фамилии Перрас, которая хотела сама спеть эту роль, запротестовала в газете *Schweizer Tegebuch*, что якобы М. Чеботари — иностранка и нацистская фаворитка, тем самым пытаясь предотвратить ее появление в Цюрихе. Эта интрига задела и престарелого композитора: газета *Basler Nationalzeitung* поднимала вопросы о благополучии Р. Штрауса при Третьем рейхе, кроме того, его гонорары неспроста блокировались по Вашингтонскому соглашению. Из монографии М. Кеннеди *Рихард Штраус* известно, что по этому поводу, с высоты своего возраста композитор мудро отвечал: «Другое славное достижение нацистов: артистов не скоро судят по их способностям, а по тому, что думают американцы об их политических воззрениях» [14, с. 109]. Тем не менее, спектакли *Арабеллы* прошли с большим успехом, четыре в феврале и один в мае. На главных репетициях и премьере присутствовал автор. Дирижировал В. Рейнсхаген, а партию Зденки спела совсем юная Л. делла Каза, автор

¹⁰ Сам композитор в это время праздновал в Вене, днем дирижируя своими произведениями, а вечером после спектакля *Ариадна на Накосе* с К. Бёмом, принимал поздравления в банкете в мэрии.

воспоминаний о М. Чеботари: «Я была покорена ею, <...> она обладала, в некоем роде, по-цыгански звучащим голосом, но очень обработанным, и тембром, услышав который, невозможно забыть. На сцене была личность <...>. Ее подход ко всему был по-итальянски теплым, но, тем не менее, в условиях совершенного контроля»¹¹ [7, с. 332]. В премьеры были заняты и другие венские солисты: баритон Х. Хоттер и сопрано М. Рейнинг, о которой Л. делла Каза пишет: «Она была хороша так же, но ее нельзя было сравнить с Чеботари» [7, с. 332]. Своему биографу и исследователю творчества Э. Краузе по поводу этой премьеры композитор писал: «В Цюрихе этой зимой было дано девять очень хороших спектаклей *Арабеллы* с Чеботари» [15, с. 307].

Первые спектакли *Саломеи* в *Theater an der Wien*¹² в Вене состоялись уже в январе 1947 г. За дирижерским пультом — Р. Моральт, в партии Пророка — Х. Хоттер. В середине октября предыдущего года М. Чеботари второй раз стала матерью. В письме Р. Штрауса Р. Гартман пишет, что М. Чеботари планировала дебютировать осенью 1946 г. в Цюрихе еще в одной «греческой» штраусовской опере — *Любовь Данаи*. Однако, по-видимому, из-за предстоящих родов, выступления были отменены. Певица так и не успела впоследствии спеть эту интересную музыку.

Партия Ариадны в опере *Ариадна на Наксосе* не являлась центральной в репертуаре М. Чеботари. Певица исполнила ее целиком всего пять раз в Венской опере в 1947 г. в премьерном выпуске, основной солисткой которой являлась с начала того же года¹³. Постановка художника Р. Кауцкого отличалась великолепием и пышностью декораций в стиле барокко, сценическим действием руководил режиссер Л. Валлерштейн, а музыкальным — Й. Крипс. Первый премьерный спектакль, спела М. Райнинг, остальные все — М. Чеботари, в том числе и представление 11 июня, приуроченное ко дню рождения композитора. В этот вечер партнерами были достойные солисты: Э. Луз в партии Цербинетты и К. Фридрих в роли Вакха.

Уже осенью того же года труппа театра гастролировала в лондонском *Ковент-Гардене*, на сцене которого представила несколько своих спектаклей, в том числе и *Саломею* с М. Чеботари в главной роли (30.09.1947). Английский музыковед А. Джефферсон в книге *Опера Рихарда Штрауса в Британии (1910–1963)* по этому случаю пишет: «На третьем спектакле тонкий музыкант Мария Чеботари представила хорошо выученную, исполненную небольшим голосом партию Саломеи» [16, с. 53]. Знаменитая опубликованная запись генеральной репетиции — единственное свидетельство высочайшего мастерства, с которым артистка исполняла данную роль¹⁴. Турне вплотную примкнуло к фестивалю музыки Р. Штрауса, проведенному в столице Великобритании в октябре. Концерт с участием М. Чеботари состоялся 12.10.1947 года в рамках этого фестиваля, где певица исполнила партию Ариадны в финале оперы *Ариадна на Наксосе*, который, был вскоре записан в лондонской студии звукозаписи *RCA* в том же составе¹⁵. «Финал *Ариадны* исполнялся на

¹¹ По достоинству оценив свою молодую партнершу, М. Чеботари рекомендовала ее организаторам Зальцбургского фестиваля, с ней заключили контракт без прослушивания. Это говорит о высоком профессиональном авторитете М. Чеботари в музыкальном мире и полном к ней доверии агентов столь престижного ежегодного мероприятия.

¹² Именно на этой сцене проводились спектакли *Staatsoper*, до реконструкции разрушенного исторического здания.

¹³ К сожалению, информация о качестве исполнения М. Чеботари этой роли на данной сцене у автора нет.

¹⁴ Также запись финальной сцены была осуществлена ранее в 1943 году.

¹⁵ В зале при записи присутствовал также композитор. По словам А. Джефферсона, запись должна была стать новинкой для послевоенного Лондона.

втором концерте, проходившем в театре *Друри-Лейн* под руководством дирижера сэра Т. Бичема, впервые за всю его карьеру, в поздней авторской редакции, с М. Чеботари в роли Ариадны и К. Фридрихом в роли Вакха», — пишет исследователь творчества маэстро Д. Лукас [17, с. 319]. На этот фестиваль, организованный вышеупомянутым дирижером, а также Э. Ротом, издателем Р. Штрауса от фирмы *Boosey & Hawkes* прилетел из Швейцарии сам 83-летний композитор, который дирижировал 19 октября одним из концертов в *Альберт-холле*. Р. Штраус присутствовал также на всех репетициях и концертах этого фестиваля. В. Панофски в книге *Рихард Штраус. Партитура одной жизни* дает интересные подробности общения певицы и композитора в эти дни: «Мария Чеботари получила поручение ухаживать за Штраусом: их апартаменты в отеле *Savoie* находились друг возле друга. Ему очень нравилась забота своей Аминты» [18, с. 339]. Помогал певице в этом деле и друг композитора, его личный биограф, швейцарский музыковед В. Шу. В свою очередь, Р. Штраус был искренне благодарен им за заботу, а также друзьям, которые устроили этот фестиваль за границей, чтобы поддержать затравленного гения.

После лондонских гастролей, М. Чеботари продолжала с большим успехом выступать в партии Саломеи в Вене, где 29.02.1949 состоялось ее последнее выступление операх Р. Штрауса — певица исполняла свою коронную партию. До этого, 13.11.1948, М. Чеботари была приглашена в Цюрих, участвовать в премьере данной оперы под музыкальным руководством Р. Денцлера, в прошлом главного дирижера *Stadttheater*. Постановочной частью руководил Р. Гартман, это была последняя совместная работа режиссера и актрисы. В книге *Любимый дом. Моя жизнь в опере* он пишет о М. Чеботари теплые слова, восхищаясь ее искусством, однако считая, что в большом зале эта роль не прозвучала бы так хорошо, как в интимном цюрихском *Городском театре*: «Она реалистично воплощала фигурой и внешним видом избалованную девушку-принцессу, для которой первый неумный любовный порыв не мог быть преодолен, как только через смерть человека» [19, с. 192]. В письме от 16.11.1948 режиссер рад был сообщить композитору, который не присутствовал на премьере: «Успех был очень большим, достижения фрау Чеботари — велики» [10, с. 85]. О вокальных и сценических достижениях в партии, подводящей итог всей ее карьере, сдержанный режиссер не скупился на похвалу и продолжал: «Именно тогда я встретил Чеботари, когда она полностью овладела всеми вокальными средствами выражения, и ее игра была настолько точной, что все казалось предельно ясным. Эта *Саломея* завершила наши счастливые художественные встречи» [19, с. 192–193].

Р. Штраус пережил М. Чеботари лишь на три месяца. К. Вильхельм в иллюстрированной биографии *Рихард Штраус персонально* пишет: «Ее смерть после войны, была последней тяжелой потерей в его артистической жизни» [20, с. 372]. Последняя премьера в Цюрихе окончательно убедила престарелого композитора в том, что он искал почти всю свою артистическую жизнь — идеальную Саломею. Ею оказалась бессарабская девочка, вышедшая из городских рабочих низов Кишинева, ставшая в короткий срок одной из лучших певиц и актрис мира, многогранное мастерство которой, несомненно, повлияло на последующее развитие оперного жанра. Подтверждением могут служить пророческие слова, сказанные в письме к Р. Штраусу его биографом В. Шу, побывавшим на генеральной репетиции цюрихской премьеры и ставшим свидетелем рождения нового, актуального сегодня, прочтения оперы: «*Саломея* была потрясающе прекрасной, так как впервые на сцене была создана чистая и сильная атмосфера, все дурные привычки отброшены. Гартман и Мария Чеботари создали абсолютный образец прочтения, концентрации и выразительности, который, несомненно, будет иметь влияние в будущем» [10, с. 85].

Библиографические ссылки

1. BURGARZ, A. Strauss „Salome“ mit Gästen. In: *Unbekannter Zeitung*. Berlin, 1942, Januar.
2. KAPP, J. *Geschichte der Staatsoper Berlin*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1942.
3. *Richard Strauss — Clemens Krauss: Briefwechsel, Gesamtausgabe*. Red. G. Brosche. Tutzing: Schneider, 1997.
4. *Richard Strauss — Stefan Zweig, Briefwechsel*. Frankfurt-am-Main: S. Fischer Verlag, 1957.
5. АРАБАДЖИУ, Р. *Неоконченная симфония: очерк жизни и творчества певицы Марии Чеботари*. Кишинев: Литература артистикэ, 1990.
6. РОСС, А. Безрассудная и сладострастная. В: <http://gram-rus.ru/documents/article1.html> (22.11.2016)
7. RASPONI, L. *The last Prima Donnas*. New York: Alfred A. Knopf, 1982.
8. *Richard Strauss — Karl Böhm: Briefwechsel (1921–1949)*. Red. M. Steiger. Mainz: Schott Musik International, 1999.
9. TENSCHERT, R. *Richard Strauss und Wien*. Wien: Verlag Brüder Hollinek, 1949.
10. *Richard Strauss — Rudolf Hartmann: Ein Briefwechsel*. Red. R. Schlötter. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1984.
11. DERMOTA, A. *Tausendundein Abend mein Sängerleben*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981
12. Beckmesser „Capriccio“ von Richard Strauss. In: *Die Weltwoche*. Zürich, 1944, 30 jun.
13. MINGOTTI, A. *Maria Cebotari, das Leben einer Sängerin*. Salzburg: Hellbrun-Verlag, 1950.
14. KENNEDY, M. *Richard Strauss*. New York: Schirmer books, 1996.
15. *Richard Strauss Dokumente*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jung., 1980.
16. JEFFERSON, A. *The operas of Richard Strauss in Britain (1910–1963)*. London: Putnam, 1963.
17. LUCAS, J. *Thomas Beecham: An Obsession with Music*. Woodbridge: The Boydell Press, 2008.
18. PANOFSKY, W. *Richard Strauss. Partitur eines Lebens*. München: R. Piper & Co. Verlag, 1963.
19. HARTMANN, R. *Das geliebte Haus. Mein Leben mit der Oper*. München: R. Piper & Co Verlag, 1975.
20. WILHELM, K. *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbibliographie*. Berlin: Henschel, 1999.

**STUDIUL ARTELOR
ȘI CULTUROLOGIE:**
istorie, teorie, practică

Nr.1 (30), 2017

**ÎN BAZA MATERIALELOR ȘTIINȚIFICE DIN CADRUL
PROIECTULUI *PATRIMONIUL MUZICAL DIN REPUBLICA
MOLDOVA (FOLCLOR ȘI CREAȚIE COMPONISTICĂ):
ACTUALIZARE, SISTEMATIZARE, DIGITALIZARE***

Tipografia FOXTROT SRL,
Chișinău, str. Florilor, 1,
tel. (022) 49-39-36
e-mail: foxtrotmd@gmail.com
<http://www.tipografia.md>
Bun de tipar 30.10.2017

Coli editoriale 15,93. Coli de tipar conv. 12,20.
Format 60x84 1/8. Garnitură „Times”.
Hârtie offset. Tirajul 200.