

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

ISSN 2345–1408
Categorìa C

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

Nr.1 (34), 2019



Tipografia VALINEX
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)

Atena-Elena SIMIONESCU, 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)

Victor MORARU, prof. univ., dr. hab., membru-corespondent (Chișinău, Republica Moldova)

Gheorghe MUSTEA, prof. univ., academician (Chișinău, Republica Moldova)

Tatiana BEREZOVIKOVA, prof. univ. interimar, dr. (Chișinău, Republica Moldova)

Rodica AVASILOAIE, lect. univ., director bibliotecă AMTAP (Chișinău, Republica Moldova)

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

În memoria savantului și pedagogului

Vladimir AXIONOV

(1950–2012)



CUPRINS

I. CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL CREATIEI MUZICALE
DIN REPUBLICA MOLDOVA

BADRAJAN Svetlana, LANGA Mariana

TRATAREA COMPOZIȚIONALĂ A STUDIULUI SONOR Nr.5 SEMNE REFLECTATE PE CER DE GHENADIE CIOBANU

COMPOSITION TREATMENT OF SOUND ETUDE No.5 *THE SIGNS REFLECTED IN THE SKY* BY GHENADIE CIOBANU 8

БАЛАБАН Лариса

BALABAN Larisa

АВТОРСКИЙ ЦИКЛ ГИМНЫ СВЯТОЙ ЛИТУРГИИ СВЯТОГО ИОАННА ЗЛАТОУСТА ДЛЯ 4Х-ГОЛОСНОГО ЖЕНСКОГО ХОРА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА И ДИРИЖЕРА ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА

CICLUL DE AUTOR *IMNURILE SFINTEI LITURGHII A SFÂNTULUI IOAN GURĂ DE AUR* PENTRU COR FEMININ LA 4 VOCI ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI ȘI DIRIJORULUI VLADIMIR CIOLAC

AUTHOR'S CYCLE *HYMNS OF THE HOLY LITURGY OF ST. JOHN CHRYSOSTOM* FOR A FOUR-VOICE FEMALE CHOIR IN THE CREATION OF THE COMPOSER AND CONDUCTOR VLADIMIR CIOLAC 13

БЕЛЫХ Маргарита

BELÎH Margarita

Б. ДУБОССАРСКИЙ, VIOLIN CONCERTO №2: РОМАНТИЧЕСКИЕ АНТИТЕЗЫ И ИХ АВТОРСКАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ

B. DUBOSSARSKY, *CONCERTUL PENTRU VIOARĂ Nr.2: ANTITEZE ROMANTICE ȘI TRANȘCRIȚIA ACESTORA DE CĂTRE AUTOR*

B. DUBOSSARSKY, *VIOLIN CONCERTO No.2: ROMANTIC ANTITHESIS AND THE AUTHOR'S TRANȘCRIPȚION* 19

КАБАКОВ Дмитрий, ЦИРКУНОВА Светлана

CABACOV Dmitrii, ȚIRCUNOVA Svetlana

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ: ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА, ЧЕРТЫ СТИЛЯ

CARACTERISTICA GENERALĂ ȘI TRĂSĂTURILE STILISTICE ALE CREAȚIEI PENTRU PIAN A SNEJANEI PÎSLARI

PIANO CREATION BY S. PYSLARI: GENERAL CHARACTERISTICS, STYLISTIC FEATURES 30

CHICIUC Natalia

PRINCIPII COMPOZIȚIONALE ÎN TRIO-URILE LUI GHEORGHE NEAGA

COMPOSITION PRINCIPLES IN GHEORGHE NEAGA'S *TRIOS* 36

ЧОБАНУ-СУХОМЛИН Ирина

CIOBANU-SUHOMLIN Irina

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ И СЕМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЭЛЕГИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ Г. ЧОБАНУ

CONCEPTUL MUZICAL-DRAMATURGIC ȘI SEMANTIC AL POEMULUI ELEGIAIC DE GHENADIE CIOBANU

MUSICAL-DRAMATURGICAL AND SEMANTIC CONCEPT OF *THE ELEGIAIC POEM* BY GHENADIE CIOBANU 41**КОНУНОВА Елена, ЦИРКУНОВА Светлана**

CONUNOVA Elena, ȚIRCUNOVA Svetlana

КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА *ДЕВЯТАЯ ЛУНА* ГЕННАДИЯ ЧОБАНУPARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE CICLULUI VOCAL *A NOUA LUNĂ ÎN CER* DE GHENADIE CIOBANUCOMPOSITIONAL AND DRAMATURGICAL FEATURES OF *THE NINTH MOON (A NOUA LUNĂ ÎN CER)* VOCAL CYCLE BY GHENADIE CIOBANU 51**КОЧАРОВА Галина**

COCEAROVA Galina

REVELAȚIE ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА: ОТРАЖЕНИЕ САКРАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ СРЕДСТВАМИ НЕОАРХАИКИ

REVELAȚIE DE VLADIMIR CIOLAC: REFLECTAREA TEMATICII SACRALE PRIN MIJLOACELE NEO-ARHAICII

THE REVELATION BY VLADIMIR CIOLAC: REFLECTION OF THE SACRED SUBJECTS BY NEO-ARCHAIC MEANS 56

СОȘCIUG Svetlana**SUITA CORALĂ *CASĂ MARE LA IZVOARE* DE T. ZGUREANU: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE**THE CHORAL SUITE *THE BIG HOUSE AT THE RIVERS* BY T. ZGUREANU: COMPOSITION PARTICULARITIES 61**ГІРБУ Ecaterina****CREAȚIILE CU TEMATICĂ RELIGIOASĂ ALE LUI VLADIMIR CIOLAC ÎN LITERATURA MUZICOLOGICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA**

RELIGIOUS THEMED COMPOSITIONS OF VLADIMIR CIOLAC IN THE MUSICAL LITERATURE OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA 65

MELNIC Victoria, PÂNZARU Natalia**SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE SERAFIM BUZILĂ: UN EXEMPLU DE INVENTIVITATE COMPONISTICĂ ȘI UN OMAGIU ADUS MARELUI GEORGE ENESCU**SERAFIM BUZILĂ'S *SONATA FOR VIOLIN AND PIANO*: AN EXAMPLE OF COMPONISTIC INVENTIVITY AND A TRIBUTE TO THE GREAT GEORGE ENESCU 71**MUNTEANU Dorina****CONCERTUL Nr.1 PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ DE OLEG NEGRUȚA: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE**

CONCERTO No.1 FOR HORN AND ORCHESTRA BY OLEG NEGRUȚA:
COMPOSITIONAL PARTICULARITIES 80

ПЫСЛАРЬ Снежана
PÎSLARI Snejana

**ОРГАННОСТЬ КАК ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ ОРКЕСТРОВОЙ ТКАНИ В
ТРАНСКРИПЦИИ БАХОВСКОЙ *ЧАКОНЫ* ПАВЛА РИВИЛИСА**

GÂNDIREA ORCHESTRALĂ ORGANISTICĂ CA PRINCIPIU DE ORGANIZARE A
FACTURII ÎN TRANSCRIȚIA *CIACONEI* BACHIENE DE PAVEL RIVILIS

THE IMPLEMENTATION OF ORGANISTIC THINKING PRINCIPLES IN PAVEL
RIVILIS'S ORCHESTRAL TRANSCRIPTION OF J.S. BACH'S *CIACONNE* 89

САМБРИȘ Елена
SAMBRIȘ Elena

**КОНЦЕРТНАЯ МУЗЫКА С. ПЫСЛАРЬ — ОБРАЗЕЦ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ
МОЛОДОГО КОМПОЗИТОРА**

MUZICA CONCERTANTĂ DE S. PÎSLARI — MODEL AL CĂUTĂRILOR ARTISTICE ALE
UNUI TÂNĂR COMPOZITOR

CONCERT MUSIC BY S. PYSLARI AS A SAMPLE OF CREATIVE SEARCH OF YOUNG
COMPOSER 94

СТЕПАНОВА Ирина, СИМОНЯНЦ Елена
STEPANOVA Irina, SIMONEANȚ Elena

**ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ, ИЛИ ЛЕДИ С
МОЛОТКОМ**

MUZICA PENTRU PIAN DE GALINA USTVOLSKAYA SAU LADY CU CIOCANUL

PIANO MUSIC BY GALINA USTVOLSKAYA, OR LADY WITH A HAMMER 100

II. CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL FOLCLORULUI MUZICAL

ДРАГОЙ Василий
DRAGOI Vasile

**ФОЛЬКЛОРНЫЙ РЕПЕРТУАР СБОРНИКОВ *КОРЧИНСКОГО* (1937) И
ГЕРШФЕЛЬДА (1940): СОВРЕМЕННЫЙ РАКУРС**

REPERTORIUL FOLCLORIC DIN CULEGERILE *KORCINSKI* (1937) ȘI *GHERȘFELD*
(1940): PERSPECTIVĂ CONTEMPORANĂ

FOLKLORE REPERTOIRE FROM *KORCHINSKI'S* (1937) AND *GHERSHFELD'S* (1940)
COLLECTIONS IN CONTEMPORARY VISION 105

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

BYSTRITSKAYA Alina

LES MUSICIENS DU SOUS-SOL

MUZICIENII DIN METROU

МУЗЫКАНТЫ МЕТРО 109

BRÎNZILĂ-COȘLEȚ Zinaida, MIRONENCO Elena

SPECIFICUL ARTEI DIRIJORALE A LUI SERGHEI LUNCHEVICI

PECULIARITIES OF SERGHEI LUNCHEVICI'S ART OF CONDUCTING 116

BUSUIOC Tatiana

PERSONAJUL SANTUZZA DIN CAVALLERIA RUSTICANA DE PIETRO MASCAGNI, ÎN VIZIUNEA INTERPRETATIVĂ A MARIEI BIEȘU

SANTUZZA'S CHARACTER FROM CAVALLERIA RUSTICANA BY PIETRO MASCAGNI, CEATED BY MARIA BIEȘU 124

MIHALAȘ Mihai

UNELE ASPECTE ALE INTERPRETĂRII MINIATURILOR CORALE DE ZLATA TKACI ÎN PRACTICA CONCERTISTICĂ

SOME ASPECTS OF THE INTERPRETATION OF THE CHORAL MINIATURES BY ZLATA TKACI IN CONCERT PRACTICE 129

PETŐ Marcell

EARLY RECORDINGS OF PIANO PLAYING, CHANGING OF PERFORMANCE STYLE

ÎNREGISTRĂRI TIMPURI ALE INTERPRETĂRII LA PIAN ȘI SCHIMBĂRILE STILULUI INTERPRETATIV ÎN ACTUALITATE 133

POPESCU Mihaela Sandală

IMPLOZIA MOTIVICĂ ȘI CONSECINȚE ÎN PLANUL FORMEI

MOTIVE IMPLOSION AND CONSEQUENCES IN THERMS OF FORM 138

RADU-ȚAGA Consuela

PORTRET COMONISTIC IRINA ODĂGESCU-ȚUȚUIANU

COMPOSITION PORTRAIT IRINA ODĂGESCU-ȚUȚUIANU 144

ROȘCA Sergiu

SOME ASPECTS OF PERCEPTION IN MUSIC

UNELE ASPECTE ALE PERCEPȚIEI ÎN MUZICĂ 149

ȘTIUCĂ Petru

TRANSCRIEREA PENTRU ACORDEON: CONSIDERAȚII GENERALE

TRANSCRIPTION FOR ACCORDEON: GENERAL CONSIDERATIONS 155

ЗИНЬКЕВИЧ Елена

ZINCEVICI Elena

Б.Н. ЛЯТОШИНСКИЙ И КИЕВСКАЯ ШКОЛА (К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ)

BORIS LYATOSHINSKY ȘI ȘCOALA KIEVEANĂ (LA SEMICENTENARUL TRECERII ÎN ETERNITATE A COMPOZITORULUI)

B.N. LIATOSHINSKY AND THE KIEV SCHOOL (DEDICATED TO THE 50 YEARS FROM HIS DEATH) 160

ПИЛИПЕЦКИЙ СЕРГЕЙ

PILIPETȘHI SERGHEI

МАРИЯ ЧЕБОТАРИ — УЧАСТНИЦА ЗАЛЬЦБУРГСКИХ ФЕСТИВАЛЕЙ

MARIA SEBOTARI LA FESTIVALURILE DIN SALZBURG

MARIA SEBOTARI AT THE SALZBURG FESTIVALS 166

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

**TRATAREA COMPOZIȚIONALĂ A STUDIULUI SONOR Nr.5
SEMNE REFLECTATE PE CER DE GHENADIE CIOBANU**

COMPOSITION TREATMENT OF SOUND ETUDE No.5
THE SIGNS REFLECTED IN THE SKY BY GHENADIE CIOBANU

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

MARIANA LANGA,
masterandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.77(478)

Prin Studiile Sonore, Gh. Ciobanu a creat o nouă categorie a genului de studiu muzical, raportată la domeniul muzicii camerale, care reflectă procesele ce se produc în sfera fenomenului „gen muzical” în arta contemporană. Însăși denumirea Studiu Sonor indică spre o nouă viziune în ceea ce privește exploatarea sursei muzicale sonore. Fiecare dintre cele cinci Studii Sonore tind să reflecte fenomene artistice, estetice, stilistice și tehnologice specifice muzicii contemporane. Totodată, prin ele trece ca un fir roșu o idee fundamentală: cea a contopirii omului cu natura, cosmosul și încercarea de a înțelege rostul lui în această lume și în univers.

Cuvinte-cheie: studiu sonor, sonoristică, tehnologii sonore, tehnică componistică, conținut ideatic, gen, structură

Through the Sound Etudes, Ghenadie Ciobanu created a new category of the musical etude genre, related to the field of chamber music, which reflects the processes that occur in the sphere of the "musical genre" in contemporary art. The Sound Etude's name in itself indicates a new vision of how to exploit the source of musical sound. Each of the five Sound Etudes tends to reflect artistic, aesthetic, stylistic and technical phenomena specific to contemporary music. At the same time, they are united by a fundamental idea — the fusion of man with nature and universe, as well as the attempt of grasping the purpose of man in this world and the universe.

Keywords: sound etude, sound engineering, sound technologies, compositional technique, ideological content, genre, structure

Valorificarea principiilor avangardismului în creația compozitorilor din Republica Moldova ce s-a impus și prin festivalurile Zilele Muzicii Noi a contribuit la extinderea atât sub aspect stilistic, cât și genuistic, a orizonturilor creației muzicale, stimulând asimilarea unor noi tehnici ale scriiturii componistice — sonoristica, aleatorica, serialismul, minimalismul, noile concepții polifonice și ritmice ș.a. Au apărut lucrări ce indică spre explorarea unor noi spații sonore pentru R. Moldova. De regulă, acestea au titluri programatice, ce dezvăluie ideile generale ale compozitorului referitoare la dimensiunile sonore. Spre exemplu: *Axis* de V. Beleaev. *Irealitatea II*, *Starea sufletului*, *Raționament* de O. Palymski; *Studii sonore* de G. Ciobanu; *Tension I (Sincrofonie)*, *Fonem* de A. Bojocă, ș.a.

Creația lui Ghenadie Ciobanu se remarcă printr-o diversitate de genuri. Stilul pe care îl abordează se află într-o continuă evoluție, într-un proces permanent de dezvoltare. Au existat perioade mari, în care a experimentat cu sunetul, cu diferite componente instrumentale, cu timbrul, cu tehnicile, cu formele. Nu a aspirat spre o unitate stilistică, dar și-a propus în mod intenționat irepetabilitatea declarată a fiecărei lucrări noi, „m-am condus de impulsurile artistice, am compus doar ceea ce mi s-a

părut interesant ca teme, ca problematică” [1, p.12]. În prezent Ghenadie Ciobanu are în palmares un număr impunător de lucrări care reflectă diferite direcții, idei, experimentări în materie de compoziție a autorului. compozitorul remarcă: „Îmi este proprie abordarea culturologică în creație. Unii colegi, muzicologii, evidențiază polistilistica creației mele, numind-o și eclectică. Cred că, în cazul meu, polistilistica reflectă, mai curând, multitudinea impulsurilor creatoare, artistice. Pentru mine polistilistica nu e doar o tehnică sau un procedeu — e o particularitate a gândirii compoziționale. Totodată, până acum nu am utilizat „tehnica tehnicilor”, cum este numită polistilistica, în scopul întruchipării tabloului haosului universal prin intermediul diferitelor universuri sonore, de exemplu” [1, p.12]. Estetica postmodernistă este una din direcțiile caracteristice creației compozitorului. Un loc aparte în creația muzicală a lui Gh. Ciobanu îl ocupă *Studiile Sonore*, lucrări inedite, care reflectă un stadiu important în activitatea componistică și tendința permanentă a acestui muzician spre experimentare.

Acest *Studiu* este ultimul la momentul scrierii acestui articol, a fost compus în anul 2006 și completează firesc ciclul reprezentativ de *Studii Sonore* din creația lui Ghenadie Ciobanu. Lucrarea este creată pentru ansamblu instrumental, la fel ca și *Studiile Sonore* nr.1, 2, 3. În cazul dat, componența instrumentală include vioară, violă, violoncel, flaut, clarinet, trombon și percuții, fiind „o pădure de sunete. La început cristaline, cu timbruri prelungi, misterioase, conturând o lume naturală fremătândă, multicoloră, aceste sunete se combină treptat în formule motivice concentrate, cu caracter minimalist, mozaicat” [2, p.22]. Și în cadrul conținutului ideatic al *Sudiului Sonor* nr.5 se conturează o atmosfera poetică, meditativă, exprimată prin titlul sugestiv *Semne reflectate pe cer*.

În această piesă este folosită o strategie aparte în domeniul tehnicii de compoziție și a utilizării sursei sonore, prin intermediul cărora sunt exploatate diferite aspecte ale simbolismului muzical, toate acestea fiind canalizate spre transmiterea unui mesaj, a unui conținut, după cum susține compozitorul, fiind „utilizată o strategie sonoră adecvată sublinierii valorilor simbolismului muzical” [2, p.22]. Însuși titlul face aluzie la prezența semnului, simbolului. Fluxul sonor discontinuu, în plan melodic și ritmic, este într-o permanentă transformare, într-un mixaj de „blițuri” sonore, într-o alternanță continuă. Astfel, pe lângă faptul că sunt prezente imagini sonore ce reflectă o stare psihologică sentimentală, acestea capătă o expresie de simbol, fiind repetate, transformate, asemenea stării percepției umane a infinității când „ridică ochii la cer”¹. Tehnica de scriitură utilizată de compozitor în *Studiul sonor* nr.5 este cea sonoristică, însă se întâlnește și cea pointilistă.

În arhitectura *Studiului Sonor* nr.5, se conturează o structură tripartită. Între părțile acestei forme există diferite legături sub aspect intonațional și ritmic, cum ar fi, spre exemplu, formula ritmică punctată. Secțiunea întâi ne introduce într-o atmosferă misterioasă, enigmatică, care este indicată de către compozitor — *Misterioso*. Aceasta se datorează în mare parte instrumentelor de percuție și a celor cu corzi, care folosesc tehnica de interpretare *dietro al ponticello*.

Secțiunea 1	Secțiunea 2	Secțiunea 3
m. 1–25	m. 26–49	m. 50–104
<i>Misterioso</i>	-,,-	-,,-

¹ Aprecierea autorului.

Fl. $\text{♩}=58$ *Misterioso*

Cl.

Tr-no

Perc. *Bar chimes* *mf* *f*

V-no *dietro al ponticello* *mf* *ordin.* *mp*

V-la *dietro al ponticello* *mf* *ordin.* *sf mf*

Vlc. *dietro al ponticello* *mf* *ordin.* *sf mf* *mp*

Chiar de la început se creează impresia unei deschideri spre un portal temporal, spre ancestral. Trombonul, pe care compozitorul îl folosește pentru prima dată în *Studiile Sonore*, în prima parte apare ca un simbol al unui instrument vechi românesc — buciumul, ce în trecut avea o funcție importantă de mobilizare, chemare, enunțare. În cazul dat se impune ca simbolul unui pilon, ca un stâlp sonor în jurul căruia se produc „blițuri” sonore.

În această masă sonoră se integrează o linie melodică interpretată la flaut, ce ne amintește de intonații și structuri ritmice ale folclorului liric (doină, cântec propriu-zis).

Fl.

Cl.

Tr-no

Perc. *Maraca* *Vibrafono* *f*

V-no *f*

V-la *f*

Vlc. *f*

De fapt, și aceste intonații constituie un simbol, o aluzie la un strat sonor vechi, ancestral. Melodia este însoțită după cum am menționat mai sus, de „blițuri” sonore în diferite registre, ca o expresie a trecerii prin negura timpului, prin dimensiuni temporale. Aceste „blițuri” sonore reflectă și

procesul de experimentare cu sunetul muzical prin combinarea diferitor producții sonore parvenite din diverse surse instrumentale.

Tehnica pointilismului este exploatată plenar pe parcursul secțiunii a doua. Compozitorul utilizează diferite procedee ritmice, de interpretare etc, cum ar fi: poliritmia, *glissando*, ș.a. Prezența *glissandou*-lui la vioară, clarinet, trombon pot fi asociate cu „semnele reflectate pe cer” care cad.

The image shows a musical score for a chamber ensemble. It consists of seven staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trombone (Ti-no), Percussion (Perc.), Violin (V-no), Viola (V-la), and Violoncello (Vlc.). The score is written in 3/4 time and includes various dynamic markings such as *p*, *mf*, and *mp*. There are also performance instructions like "Campanelli" and "sussurrando". The score is divided into measures, with some measures containing rests and others containing notes and rests.

Reperete sonore în această secțiune sunt plasate în grupul corzilor și aerofonelor din lemn. Linia melodică de la flaut este preluată de clarinet, schimbarea timbrului în cazul dat ne trimite spre ideea trecerii prin alt portal temporal, care este foarte flexibil și poate să ne expulzeze în orice moment în altă dimensiune.

În secțiunea a treia, prin tehnica sonoristicii, compozitorul creează o paletă sonoră complexă, densă atât pe orizontală, cât și pe verticală. Observăm prezența principiului imitației la diferite instrumente și grupuri instrumentale care produce o desfășurare în lanț a discursului muzical. Linia melodică este preluată de trombon, ce revine în prim plan, iar vibrafonul completează sonoritatea complexă a acestei secțiuni, subliniind atmosfera de mister și revelație a întregii creații.

Studiul Sonor nr.5 *Semne reflectate pe cer* se integrează în ciclul de Studii Sonore scrise de Gh. Ciobanu, completând conceptul de *Studiu Sonor*, elaborat de compozitorul însuși. Prin *Studiile Sonore*, Gh. Ciobanu a creat o nouă categorie a genului de studiu muzical, raportată la domeniul muzicii camerale, care reflectă procesele ce se produc în sfera fenomenului „gen muzical” în arta contemporană. Citându-l pe A. Sokolov, E. Mironenco subliniază: „Chiar și titlurile multor creații, ce reprezintă genuri concrete (Sonată, Suită, Concert etc.) sunt substituite cu abstract-neutre (Compoziția nr. ... sau Muzică pentru ...). Abundența unor astfel de exemple ne permite să concluzionăm că evitarea canoanelor de gen a dus, în esență, la crearea unui nou gen” [3, p.131]. Însăși denumirea *Studiu Sonor* indică spre o nouă viziune în ceea ce privește exploatarea sursei muzicale sonore. Fiecare dintre lucrările acestui ciclu tind să reflecte fenomene artistice, estetice, stilistice și tehnologice specifice muzicii contemporane. Totodată, prin toate cele cinci *Studii Sonore* trece ca un fir roșu o idee fundamentală: cea a contopirii omului cu natura, cosmosul și încercarea de a înțelege rostul lui în această lume și în univers.

Așadar, genul de *Studiu Sonor*, creat de Ghenadie Ciobanu reprezintă o noutate în materie de compoziție muzicală. Luând ca bază un gen muzical arhicunoscut și exploatat de marea majoritate a compozitorilor, Gh. Ciobanu a reușit să focalizeze într-o entitate compozițională unică — *Studiu Sonor*,

funcția inițială aplicativă a genului, tehnici contemporane de scriitură componistică, acustică muzicală, concept ideatic, materializată prin intermediul unui grup instrumental sonor.

Referințe bibliografice

1. APOSTU, A. De vorbă cu Ghenadie Ciobanu. În: *Muzica*. București, 2017, Nr.4, pp.3–22. ISSN 0580-3713.
2. CIOBANU, Gh. Adnotarea de autor ca manifestare a concepției creative a compozitorului. În: *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015, № 2 (25), pp.17–23. ISSN 2345-1408.
3. МИРОНЕНКО, Е. Векторы композиторского творчества Геннадия Чобану на современном этапе. *Звуковой этюд №4*. În: *Artă și educație artistică*. Bălți: Ed. Univ. de Stat Alecu Russo din Bălți, 2007, №7, pp.131–139. ISSN 1857-04445.

**АВТОРСКИЙ ЦИКЛ ГИМНЫ СВЯТОЙ ЛИТУРГИИ СВЯТОГО ИОАННА
ЗЛАТОУСТА ДЛЯ 4Х-ГОЛОСНОГО ЖЕНСКОГО ХОРА В ТВОРЧЕСТВЕ
КОМПОЗИТОРА И ДИРИЖЕРА ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА**

CICLUL DE AUTOR *IMNURILE SFINTEI LITURGHII A SFÂNTULUI IOAN GURĂ DE AUR*
PENTRU COR FEMININ LA 4 VOCI ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI ȘI DIRIJORULUI
VLADIMIR CIOLAC

AUTHOR'S CYCLE *HYMNS OF THE HOLY LITURGY OF ST. JOHN CHRYSOSTOM* FOR A
FOUR-VOICE FEMALE CHOIR IN THE CREATION OF THE COMPOSER AND CONDUCTOR
VLADIMIR CIOLAC

ЛАРИСА БАЛАБАН,

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

CZU 783.2(478)

В данной статье внимание уделено хоровому творчеству молдавского композитора и дирижера В. Чолака. В центре исследования в ней находится авторский цикл Гимны Святой Литургии Святого Иоанна Златоуста для 4х-голосного женского хора, написанный в соответствии с канонами православной церковной музыки. Автор подробно анализирует особенности формы произведения в целом и его частей, затрагивая также исполнительскую сторону.

Ключевые слова: композиторы, музыковеды Республики Молдова, творчество композиторов Республики Молдова, вокально-хоровая музыка, жанры церковной музыки, современная религиозно-хоровая музыка, исполнение религиозно-хоровой музыки, литургия, Гимны св. Литургии

*Acest studiu se axează pe creația corală a compozitorului și dirijorului din Republica Moldova V. Ciolac. În centrul atenției autorului se situează ciclul de autor *Imnurile Sfintei Liturghii Sfântului Ioan Gură de Aur* pentru cor feminin la 4 voci, scris în conformitate cu canoanele muzicii Bisericii Ortodoxe. Este analizată, în special, forma arhitectonică, la nivel macro- și micro-structural, precum și specificul interpretării acesteia.*

Cuvinte-cheie: compozitori, muzicologi din Republica Moldova, creația compozitorilor din Republica Moldova, muzică vocal-corală, genuri ale muzicii religioase, muzică religioasă contemporană, muzică religioasă națională, muzică corală bisericească, interpretarea muzicii religioase, liturghie, *Imnuri Liturgice*

*This article is focused on the choral creative work of the Moldovan composer and conductor V. Ciolac. Special attention is given to the author's cycle *Hymns of the Holy Liturgy of St. John Chrysostom* for a four-voice female choir composed in accordance with Orthodox Church music canons. The author lays emphasis on the musical form at macro and micro structural level, underlining the specifics of its interpretation.*

Keywords: composers, musicologists from the Republic of Moldova, Moldovan composers' works, vocal-choral music, genres of religious music, contemporary spiritual music, national religious music, spiritual choral music, spiritual music performance, *Liturgy Hymns*

Творчество В. Чолака¹ отличается жанровым многообразием, духовная, церковная музыка занимает в нем большое и значимое место. Композитор апеллирует к богатству звуковых красок, владеет солидным арсеналом выразительных средств, умело использует возможности хоровых голосов.

¹ Чолак Владимир — композитор, дирижер, педагог. Родился в 1956 г. в городе Измаил Одесской области УССР. В 1986 году окончил Молдавскую государственную консерваторию им. Г. Музическу по классу композиции П. Ривилиса, затем — Молдавский государственный институт искусств как дирижер хора. Член Союза композиторов Молдовы. Лауреат Премий Союза композиторов Молдовы. Руководил хором им. Г. Музическу Академии музыки, театра и изобразительных искусств, детским хором *Сонор*, работал в хоровой капелле *Дойна*. Преподает в Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Автор симфонических, камерно-инструментальных, многочисленных хоровых произведений.

По словам самого автора, *Гимны св. Литургии* стали своеобразным звеном, соединившим традиции духовной музыки XIX – начала XX веков с современностью. «Необходимо вспомнить, что с 30^x–40^x годов XX века на территории Молдовы не было написано ни одного произведения этого жанра (и из-за негативного отношения светских властей к религии в целом, и из-за того, что каноны написания церковной музыки во многом оказались утрачены). Последним композитором, обратившийся к жанру песнопений *литургии* на территории нашей республики, был М. Березовский, священник и регент...

Литургия Св. Иоанна Златоуста была написана в 1993 году для женского хора *Ренессанс* и посвящена его основателю и руководителю Т. Згуряну. Первоначально некоторые номера были написаны для смешанного хора церкви Вознесения Господня, которым руководит Ирина Чолак, а я вот уже более 20 лет являюсь помощником регента и, конечно, певчим ... Отдельные номера из *Литургии* поются до сих пор во время богослужений ...»².

О *Литургии Св. Иоанна Златоуста* В. Чолака, премьеры которой состоялась 6 мая 1994 года в Национальном музее, И. Милутина заметила следующее: «Обращаясь к жанру *литургии*, в которой великие мастера прошлого создали высоко-художественные музыкальные формы, В. Чолак использовал не только опыт зарубежной музыки, но и основывался как на русской модели гармонического письма (отраженного в религиозных концертах Гавриила Музическу и Михаила Березовского), на традициях, созданных (в первые десятилетия XX века) хорами В. Булычева и К. Пигрова, так и на опыте многочисленных хоров Православной церкви Молдовы» [1, с.3].

Кратко охарактеризуем блок художественных задач, решенных В. Чолаком при написании *Литургии Св. Иоанна Златоуста*. В чередовании и сопоставлении гимнов, при выстраивании общего плана в развитии драматической событийности, связанной с литургическим действием, а также в сосредоточении на едином состоянии, показе его в нескольких ипостасях, при сохранении традиционного подхода к стилевым нормам духовной музыки, в полной мере проявилась композиторская самобытность.

Гимны святой Литургии для 4^x-голосного женского хора В. Чолака образуют цикл духовных песнопений, в составе которого 14 основных разделов. Цикл, функционально адресованный сопровождению церковной службы, в стилистико-композиционном решении оказался сравнительно свободным от задач исключительно культового предназначения. Этот авторский выбор стал определяющим для тех хоровых номеров, (по сути, наиболее ярких и значительных), которые стали акцентно-смысловыми точками *Литургии*, подчиняющими себе более лаконичные, специфически-молитвенные песнопения, делая их промежуточно-связующими в общем контексте сочинения.

Стройности и завершенности *Литургии* способствует обрамление ее крайними частями. I часть — *Ectenia Mare (d-moll)*, в которой молитвенная формула помилования звучит вначале унисонно, затем 4^x-голосно (начиная с 8-го прошения), и вновь сходится в унисон в 12-м. Она драматургически трактуется в качестве пролога; следующие за ней части отличаются не внешним, а внутренним единством, в конечном счете приводя к последнему номеру — *Mulți ani trăiască* — итоговой в ритуальной службе. Здесь происходит славение в тональности *C-dur*, выступая логическим завершением *Литургии*.

Центральным смысловым и кульминационным разделом *Литургии* является *Pre Tine Te lăudăm*, написанный в лаконичной, концентрированной форме, но эмоционально насыщенный, глубокий по содержанию; выдержанный в медленном темпе, умеренной динамике и расцвеченный минорными красками, он необычайно ярко выделяется на фоне всей *Литургии* своей возвышенной чистотой и торжественным звучанием.

² Из интервью В. Чолака с автором статьи.

Развернутые по форме и содержанию части — такие, как: *Fericirile, Veniți să ne închinăm, Sfinte Dumnezeule, Mila Păcii, Tatăl nostru, Mulți ani trăiască*, а также небольшие песнопения — ектеньи *Doamne miluește*, антифоны *Întru împărăția Ta, Pre Marii Domni* — в целом объединяются в едином бесконфликтно-последовательном экспонировании религиозного молитвенного состояния, объединяющего песнопения *Литургии*.

В вопросе формообразования непосредственно разделов *Литургии* имеет место общая тенденция, заключающаяся в выборе лаконичной, концентрированной формы на основе строфичности, чаще вариантно-строфической, а также свободной формы сквозного развития, употребляемой в частях молитвенной речитации.

Так, в рамках 2^x-частного строения в таких песнопениях как *Sfinte Dumnezeule, Imnul Heruvic*, при ярко выраженном контрасте двух частей, складывается различное композиционное решение. В *Sfinte Dumnezeule* трехкратное повторение периода дополнено свободной речитацией, а после возвращения 3-го, каденционного построения из 1-й части следует реприза, завершающая первую часть в простой 3^x-частной форме. II часть — *Slavă Ție Doamne* — контрастирует по отношению к I части, напоминая припев многократным вариационным повторением фразы «Doamne miluește», изложенной разнотонально, а затем постепенно модулирующей из *C-dur* в одноименную минорную тональность.

Несколько другого характера 2^x-частная форма песнопения *Imnul Heruvic*. Вариационно-преобразуемый период в I части, развивая мысль заданного семитакта, увеличивает его в дальнейшем вариационном развитии лишь на один дополнительный такт. Принцип контрастного сопоставления двух частей основан здесь непосредственно на чередовании темпового движения (I часть — *Adagio*; II часть — *Allegro*), а также динамических профилей звучания: I часть — *pp*, II часть — *f*, что соответствует традиции. Однако особенность заключена в том, что при опоре на принцип варьирования в каждой из частей и репризность, вносимую разделом *Aliluia*, тематический контраст между частями отсутствует, поэтому можно говорить о взаимодействии принципа сквозного тематического варьирования и 2^x-частной строфичности.

Концентрация на идее непосредственного религиозного служения в №7 *Crezul* (с.29) и №31 *Pre Marii Domni*, осуществляемая с помощью метода декламационного изложения, близкого к разговорной речи, делает форму свободно-импровизационной, разомкнутой, с ориентацией на монологичность изложения, свойственную стилю ведения христианского богослужения.

Вывод о том, что обогащение формы происходит за счет балансировки «должного» (простая, доступная форма) и «предлагаемого» (ее индивидуализированная гибкость), находит подтверждение, как правило, в голосоведении, фактурных и т.п. приемах.

Природа фактурной организации связана с гомофонно-гармоническим изложением и приемами полифонического письма. В первом случае приоритет верхнего голоса как наиболее яркого и выразительного «мелодического проводника идеи», органично совмещающего и регистровую рельефность, и идейно-тематическую лаконичность, качественно уравнивает гармонический фон. Он образуется ответным движением нижнего голоса, включающего чередование репетиций и скачков, которые сочетаются с некоторой статикой средних голосов, функционально отвечающих требованиям гармонического заполнения между верхним и нижним голосами.

Гармоническая вертикаль непосредственно «произрастает» из ладофункционального стержня мелодической линии, складываясь в конкретные и определенные чередования аккордов в их классическом последовании, как, например, в №8 *Mila Păcii*, №7 *Crezul* и т.п. Качественное разнообразие фактурного изложения достигается за счет средств имитационной полифонии, преодолевающей статичность аккордово-гармонических комплексов гибким варьированием мотивов (№10 *Cuvine-se cu adevărat*, т.12 и т.д.; №9 *Pre Tine Te lăudăm*, раздел *Bine este* из *Mila*

racii. Не делая ввод имитационности самоцелью, композитор в песнопениях *Литургии* достигает эффекта темброво-колористического варьирования фактуры.

Природа интонационных истоков проявилась в песенно-кантиленной, гибкой мелодике, часто носящей характер лирического исповедания, корни которой находятся в глубинных пластах традиционных культур. Так, в №3 *Întru împărăția Ta* монодийный запев у солирующего сопрано подхватывается остальными голосами женского хора, расцвечивая его гармонически и темброво, создавая, таким образом, диалогичность «общения» между ними. Это микро-действие в едином контексте звукового поля происходит на фоне постоянного возвращения к основному устою, он же является педалью.

В №9 *Pre Tine Te lăudăm* наблюдается стилизация песенной мелодики под сводом церковного текста, опирающейся на мелодическое развертывание при проникновенности лирического обращения, трепетно-доверительных интонаций. В момент прорыва секвентных проведений в вокальной линии звучат секундовые интонации почти зримо ощущаемой просьбы, которые в дальнейшем перемежаются имитационными переключками, что делает форму разомкнуто-свободной и темброво-выразительной (тт.55–61).

В противовес приему непрерывного развертывания мелодической линии, в №7 *Crezul solo* баса основывается на речитации и последовательном движении вверх со сменой интервального шага, что способствует кульминационному напряжению; в положении стабильно-выдержанной гармонии у остальных голосов звучат многослойные педали, закрепляя психологическое состояние напряженного ожидания; к концу восхождения достигается эффект экзальтированности религиозных чувств и веры в Бога.

Авторский метод «оживления» церковного текста включает неоднократные повторы, ввод псалмодированного произношения, аметрического или переменного метроритмического движения и его преобразование. В качестве примера, свидетельствующего об этих имманентных закономерностях, рассмотрим песнопение №11 *Tatăl nostru*, написанное для сопрано соло и хора. Интервалика молитвы до 30 такта не выходит за пределы кварты, что создает впечатление «речи нараспев» молящегося, погруженного в состояние отрешенности и вопрошающего Господа. В партии хора экспонируются начальные фразы, которые в дальнейшем переходят к солисту — прием, характерный для ритуальных церковных служб (респонсорное пение). Хор сопровождает сольную партию, образуя фоновое звучание педалей на *piano* (пение закрытым ртом), что создает эффект сосредоточенного состояния при тембровой мягкости гармонических созвучий в светлой Фа-мажорной тональности. Преобладание диатоники, плагальность, плавное голосоведение, неторопливость общего движения с плавными подъемами и спадами, метрическая и ритмическая асимметрия, варьирование интонационных оборотов в процессе бережной *quasi*-импровизационности, и, что немаловажно — возвращение к исходному эмоциональному состоянию, но иного, более высокого уровня — вот характерные черты авторского метода, широко используемые во всей *Литургии*.

Таким образом, можно констатировать стремление композитора воссоздать характерные черты традиционных литургических мелодий не только в конструктивном, но и образно-семантическом отношении. В музыкальном развитии *Гимнов* превалирует ненавязчивое стремление к созданию не кратковременного гипнотизирующего действия, сиюминутного настроения, а полновесного состояния благодати, спокойного умиротворения, полного вверения себя Богу, что достигается широким разливом субъективно-лирической сферы высказывания, которая стала основополагающей в общей характеристике мелодического развертывания.

Принцип сопоставления мажора и минора — характерный признак в контексте развития многих песнопений *Литургии*, в общем же тональном плане преобладают мажорные тональности, что связано с характером образного колорита господствующего настроения: I — *d-moll*; II — *d-moll*; III — *d-moll*; IV — *B-dur*; V — *G-dur*; VI — *fis-moll*; VII — *C-dur*; VIII — *F-dur*,

B-dur, g-moll; IX — g-moll; X — B-dur; XI — F-dur; XII — F-dur; XIII — F-dur, C-dur; XIV — C-dur.

Переход к ладовой просветленности и повышение роли мажорных тональностей в последних частях определяет продуманность и поступательное музыкальное развитие параллельно ритуальному, которое образует немаловажный второй эмоционально-психологический уровень, сообщающий светлую мягкость настройке драматургического развертывания.

Впечатлению уравновешенного тематизма, стройности композиционной структуры в песнопениях способствует система кадансирования, которая существенно дополняет и закрепляет экспозиционные образные постулаты гимнов. Духовный жанр *Литургии* предполагает и вызывает к жизни наряду с привычными формами кадансов полновесно-развернутые дополнения, основой для которых служат подытоживающие слова молитвы: «alilulia...», «amin...», «și în vecii vecilor...».

Архитектоника таких заключений может иметь разнообразную форму: от небольшого двухтактного дополнения (*Mila Păcii*, тт.43–46 — двукратное Amin) до самостоятельной части (*Imnul Heruvic; Veniți să ne închinăm*, где многократное Alilulia выливается не только в самостоятельную часть, но и коду с колокольными юбилеями). Таким образом, достигается не столько конструктивное равновесие, сколько итоговая ступень эмоционально-смыслового развития.

Обозначенный композитором женский состав хора определил выбор темброво-фактурных средств, которые не нарушены экспериментальными нововведениями и в целом находятся в соответствии с классическими нормами. Избранный же арсенал традиционных приемов голосоведения, фактуры и формообразования не представляет трудностей для исполнения профессионально подготовленными хористами.

Стилистика музыкального языка *Литургии*, как и некоторые методы развития, рассчитана на профессионально-подготовленный хоровой коллектив, что не всегда является обязательным для церковных приходов. Отсюда известная степень трудности в исполнении, связанная с альтерацией ступеней, пунктирными и триольными формулами, элементами имитационной полифонии.

С проблемами исполнения, непосредственно касающимися степени вокальной подготовки непрофессиональных хоров, сопряжено введение высокого регистрового накала в партиях всех голосов в рамках последнего такта, заключающего песнопение *Mulți ani trăiască*. Коллективный принцип исполнительского процесса в хоровом пении предъявляет к хористам особые требования. Для достижения однородности звучания каждый хорист должен отказаться от своей индивидуальной манеры звукоизвлечения и при помощи «затемнения» или «осветления», округления или открытости найти такие градации, которые будут способствовать единству, слитности партии. Для достижения ансамбля также имеет большое значение психологическое единomyслие хористов в понимании образа и ощущении звукового колорита, требуемого для его воплощения. Наряду с изобразительными и выразительными возможностями, тембр оказывает также влияние и на формообразование. Например, сохранение на протяжении №9 *Pre Tine Te laudăm* тембровой однородности может послужить фактором, способствующим целостности песнопения и отличию его от других. Дирижер, желая ярче, контрастнее оттенить какой-либо раздел, должен найти для него новую тембровую краску — например, исходя из характера раздела №14 *Mulți ani*, высветлить в нем тембр.

В целом *Литургия* В. Чолака предполагает ее практическое использование в культовом ритуале, о чем свидетельствует порядок следования обязательных и изменяемых частей, а также круг используемых средств, выбранных с ориентацией на русскую хоровую культуру —

распевность мелодической линии, ее протяженность, стиль торжественного фанфарного звучания (напоминающих о партесных духовных концертах), отсутствие мелизматической орнаментальности, близкие тональные соотношения, гармоническая функциональность, выбор и продуманность ладотональных связей в целом и в каждой из частей.

Е. Мироненко утверждает, что «в своем сочинении В. Чолак бережно сохраняет традицию национальной культовой музыки, идущую от творчества основоположников молдавского искусства М. Березовского, Е. Мандичевского и Г. Музическу. Вместе с тем, по признанию самого автора, ориентиром в написании *Литургии* для него стали *литургии* русских композиторов А. Архангельского, П. Чеснокова, А. Кастальского, П. Чайковского, С. Рахманинова...». Далее музыковед продолжает: «Хотя конкретные цитаты старинных духовных песнопений в сочинении В. Чолака отсутствуют, признаки знаменного распева ощущаются благодаря аскетичной монодичности, переменному метру, секундовым движениям-«сползаниям», диатонике попевочного склада с переменной ладовой структурой, характерной для церковного обиходного звукоряда. Это музыка очень сосредоточенная, отрешенная от всего суетного. В традициях классических *литургий* выдержано формообразование каждого номера: автор придерживается закономерностей строчной формы, обусловленной структурой литургического текста, подчиняя музыкальную мысль его асимметричности» [2, с.105].

Литургическая специфика, с ее логикой тематических связей, интонационной зависимостью от традиционности распевов, основанных на попевах, закономерностями кадансирования, вводом речитаций в некоторые из разделов, — в немалой степени обусловлено практическим предназначением *Литургии* В. Чолака для христианского богослужения.

Сам композитор в беседе с автором статьи декларирует свою позицию в отношении исполнения духовной музыки так: «К исполнителям у меня одно пожелание: петь духовную музыку не формально, а с глубоким религиозным чувством и пониманием того, о чем поешь. Только тогда раскроется истинный смысл церковных текстов, только тогда такая музыка зазвучит осмысленно и возвышенно, вокально грамотно и гармонически стройно, интонационно чисто».

Библиографические ссылки

1. MILIUTIN, I. Liturghia... în muzeu. În: *Chișinău, Gazeta de seară*, 1994, 16 mai, p.7.
2. МИРОНЕНКО, Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. В: *Традиционное и новое в музыке XX века*. Кишинэу: Goblin, 1997, с.104–112.

**Б. ДУБОССАРСКИЙ, VIOLIN CONCERTO №2: РОМАНТИЧЕСКИЕ
АНТИТЕЗЫ И ИХ АВТОРСКАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ**

**B. DUBOSSARSKY, CONCERTUL PENTRU VIOARĂ Nr.2: ANTITEZE ROMANTICE
ȘI TRANSCRIȚIA ACESTORA DE CĂTRE AUTOR**

**B. DUBOSSARSKY, VIOLIN CONCERTO No.2: ROMANTIC
ANTITHESIS AND THE AUTHOR'S TRANSCRIPTION**

**МАРГАРИТА БЕЛЫХ,
конференциар университетар,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств**

CZU 780.8:780.614.332.082.4(478)

780.8:780.614.332.082.4:781.42

В статье исследуется развитие полиэлементного тематического комплекса Концерта, изложенного в экспозиции в виде развернутой лютарской импровизации солирующей скрипки с выделением скорбно-драматического (в главной партии) и лирико-патетического начала (в побочной партии). В разработочном разделе свободной одночастной композиции с элементами сонатности и признаками крещендирующей формы начальные мотивы обеих партий в условиях иного метроритмического контекста и в результате привлечения полиостинатного изложения, особых полифонических приемов (бесконечного и пропорционального канонов) подвергаются деформации, меняя свою образную сущность. Подобное развитие привело к изменению первоначальной романтической антитезы и определило трагическую концепцию Концерта.

Ключевые слова: полиэлементный тематический комплекс, крещендирующая форма, полиостинатность, бесконечный канон, пропорциональный канон, романтическая антитеза

În articol este cercetată dezvoltarea complexului polielementic tematic al Concertului, prezentat în expoziție ca o improvizație desfășurată, de factură lăutărească, a viorii solistice, în care sunt evidențiate caracterul dramatic de jale (în tema principală) și cel lirico-patetic (în tema secundară). În compartimentul de tratare, în cadrul compoziției monopartite libere, cu elemente de sonată și trăsături ale formei crescendo, motivele inițiale ale ambelor teme sunt supuse deformării, schimbându-și esența de imagini, prin plasarea în alt context metroritmic, expunerea de tip poliostinato și utilizarea unor procedee polifonice speciale (canonul infinit și cel proporțional). Acest tip de dezvoltare a determinat schimbarea antitezei romantice inițiale și a configurat concepția tragică a Concertului.

Cuvinte-cheie: complex polielementic tematic, forma crescendo, poliostinato, canon infinit, canon proporțional, antiteză romantică

The article examines the evolution of the Concerto's multi-element thematic complex, expressed as an expanded lautar violin solo improvisation, combining a sorrowfully dramatic (in the main theme), and a lyrically pathetic (in the secondary theme) elements. In the development section of the free one-part composition with sonata elements and features of a crescendo form, the initial themes of both parts in a different metro rhythmic context, and as a result of the involvement of the polyostinate expression and peculiar polyphonic methods (endless and proportionate canons), are transformed, changing their figurative essence. This way of development resulted in a transformation of the initial romantic antithesis and determined the tragic concept of the Concerto.

Keywords: multi-element thematic complex, crescendo form, polyostinate organization, infinite (circular) canon, proportional canon, romantic antithesis

Борис Дубоссарский, талантливый молдавский композитор, альтист, прекрасно владеющий игрой на скрипке, преподаватель, воспитавший за годы своей педагогической деятельности плеяду молодых исполнителей, недавно ушел из жизни. Символично, что его дипломной работой по окончании вуза в 1973 году был Первый скрипичный концерт [1]. *Violin*

concerto №2 (последний из шести инструментальных концертов)¹ вышел из под пера композитора в 2011 году за несколько лет до его безвременной кончины. Произведение было написано по просьбе выпускника Бориса Семеновича, ныне знаменитого скрипача, народного артиста Молдовы Илиана Гырнеца и посвящено ему.

Оценка четырех концертов, появившихся в 80-е гг., отражена в капитальном труде Е. Мироненко, где автор монографии пишет о продолжении традиций классического игрового концерта-состязания (трехчастное строение циклов, темповые контрасты), о лексике «универсального характера с ассимиляцией отдельных стилевых элементов творчества Д. Шостаковича», подчеркивает, что «музыка концертов не претендует на раскрытие серьезных философских замыслов», выделяя концерт *Вивальдина* для скрипки и симфонического оркестра в связи с отражением полистилистических тенденций [2, с.180–181]. Приведенный выше отзыв типичен для критики 70–80 гг. прошлого века, которая находила «родимые пятна» влияния творчества Шостаковича в произведениях разных жанров Б. Дубоссарского, фактически отказывая ему в формировании собственного стиля. Однако, ряд исследований творчества композитора в первые десятилетия текущего века, среди которых: дипломная работа И. Белтей [3], аналитический очерк Г. Кочаровой [4], статья А. Варданиян [5] значительно корректируют прежние оценочные суждения, показывая, что уже в произведениях 80-х гг. отчетливо проявились важнейшие стилевые константы: романтические параметры экспрессии, своеобразная трактовка принципа монотематизма, полиэлементная структура тематизма, характерные особенности драматургии сочинений. В статье Т. Музыки, специально посвященной Скрипичному концерту №2, развиваются положения о неоромантических тенденциях, идущих от Ф. Листа и М. Равеля, влиянии скрипичной музыки Д. Энеску, тяготении к эксперименту, о роли принципа монотематизма, значимости национальных корней. Автор статьи дает характеристику структуры сочинения как концентрической формы с элементами сонатности, представляя ее в виде наглядной схемы, определяет характер развития многоступенчатой драматургии с трагическим финалом в репризе [6, с.208, 211]. Следует, однако заметить, что анализ Концерта был выполнен Т. Музыкой на основе клавира, до окончательного завершения композитором партитуры сочинения, поэтому в орбиту ее внимания не вошли вопросы оркестровой фактуры и, тем более, детали реализации полифонических приемов в оркестровом контексте. В данной статье сугубо теоретического плана сделана попытка заполнить некоторые аналитические лакуны в процессе рассмотрения трансформации политематического комплекса, акцентировать современные приемы организации оркестровой фактуры, особенности драматургического становления в сочинении, а в итоге обосновать правомерность трагической концепции Концерта.

Второй скрипичный концерт был написан для выдающегося исполнителя, поэтому партия солирующей скрипки концентрирует в себе самые яркие, эмоционально насыщенные интонации, отличаясь вместе с тем и высочайшим уровнем виртуозности. Для экспозиции всех основных тематических элементов в виде спонтанной импровизации солиста композитор избрал жанровую модель дойны. Ее начальный мотив — сочетание триольной интонации в объеме уменьшенной терции с нисходящей увеличенной квартой фокусирует в себе огромное напряжение. Неоднократно повторяясь, словно будоражащая мозг навязчивая тягостная мысль, этот мотив варьируется, сохраняя тем не менее свой характерный профиль. В процессе развития к нему присоединяются восходящие квартовые сцепления в амбитусе большой септимы, а также нисходящие гаммообразные мотивы с увеличенной секундой и ниспадающими предъемами, характерными для фольклорной дойны (пример 1). Богатство интонационной палитры в

¹ Ксерокопии авторской партитуры и клавира *Violin concerto №2* Б. Дубоссарского хранятся в библиотеке Академии музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинев, Республика Молдова).

мелодической линии связано с постоянным ладовым колорированием, обусловленным вариантною ступеней и разнонаправленностью их тяготений, сменой натурального *g-moll* дорийским с высокой IV ступенью, а затем минорного лада с тем же устоем с низкой V ступенью и, кроме того, с появлением потенциального устоя *d*, намеченного многократным повторением ладового тритона *g-cis*. Этот полиэлементный тематический комплекс, выполняя функцию главной партии, развертывается в виде двух волн; вторая, вдвое короче первой, начинается изложением музыкального материала в оркестре у первых скрипок и альтов (т.16) и предваряет появление экстатически восторженной, с чертами пафоса побочной темы у скрипки *solo* (ц.2, пример 2) оттененной, вместе с тем, скрытыми интонациями печали. Этот яркий пример лэутарской импровизации отличается повышенным экспрессивным тонусом, широчайшим регистровым разворотом мелодической линии, аффектированной подачей каждого тематического мотива, виртуозностью как показателем особого артистизма. Броская нисходящая кварта с вершины-источника с триольным опеванием V ступени миксолидийского *C* с «мерцанием» его III ступени дает импульс патетической декламации, разворачивающейся с предельным выделением каждого мелодического устоя. Полнота эмоционального выражения усилена также благодаря яркости их тембрового и гармонического подчеркивания струнной группой и арфой (отклонениями в *F-dur*, *f-moll* с показом его мажорной, затем минорной субдоминант, введением субдоминанты после альтерированного *D₂* (т.27–28). Напряженное гармоническое движение подготавливает кульминационный взлет в партии солиста в лидийско-дорийском *G* с вариантами III и IV ступеней, а затем эффектный сдвиг в дважды гармонический *A-dur*, колорированный хроматическим «шлейфом» виртуознейших пассажей цимбального типа. Именно в рамках импровизации, экспонирующей две контрастные по настроению темы, кристаллизуется романтическая антитеза скорбно-драматической и светлой, восторженно-патетической образности.

Огромная разработочная часть Концерта (ц.5–15), отмеченная ярким темповым сдвигом *Allegro*, содержит VI разделов, включая каденцию солиста. Каждый из них базируется на выделении тематических мотивов из главной и побочной тем, акцентировании их «ролевых» и композиционных функций. В условиях кардинального изменения метроритмических условий и способов фактурного изложения они подвергаются жанровой и образной деформации. Развитие музыкального материала идет по крещендирующему принципу, прерываясь кратким лирическим эпизодом *Andante* (ц.12), и сопровождается ускорением темпа и прогрессирующим усилением динамики. Зеркальная реприза в темпе *Presto* (ц.16), воспринимаясь после каденции как продолжение разработки, выполняет функцию кульминации сочинения, завершаемого кодой-катарсисом (*Andante*, т.231).

I вступительный раздел разработки (ц.5–6) состоит из трех фаз динамического нарастания. Важную роль кинетического импульса выполняет мотив *motto a-b-cis-d-a* из завершения главной темы (т.20), вариант которого *a-h-c-des-a*, открывая разработку, используется далее в разных ладовых модификациях в прямом и обращенном виде, появляясь в разных пластах оркестровой фактуры. В первой фазе (т.48–51) начинается расслоение фактуры на характерные пласты: мотив *motto* у низких струнных получает яркий, словно блик молнии, отзвук в «цимбальном» пассаже солирующей скрипки на фоне тремолирующей педали в группе скрипок. Выделение секундовых микроинтонаций в инверсии и увеличении (скрипка *solo* — низкие струнные) намечает прогрессирующую тенденцию контрастного движения мелодических линий. Замыкающие фазу имитационные переключки в сочетании с вышеуказанными особенностями оркестрового изложения создают атмосферу напряженного ожидания предстоящих «событий» (пример 3). Вторая фаза (т.5–60) начинается с появления нового цимбального остинато у фаготов, поддержанного артикулированным остинатным

пластом низких струнных, и мотива *motto* у валторн в четверном увеличении, который рождает мощный имитационный отзвук в виде его дублированных мелодических вариантов в прямом и противоположном движении у флейт и кларнетов. Все это сопровождается неуклонным ростом динамики. В третьей фазе (ц.6) звучание мотива *motto* у низких струнных и фаготов усилено имитацией в уменьшенную дуодециму у фаготов и кларнетов, которая далее дана в перестановке во вдвойне-подвижном контрапункте. На этом фоне в партии солиста на *ff* возникает новое цимбальное остинато, нижний скрытый голос которого — нисходящая секунда в двойном увеличении — становится основой мелодической линии низких струнных и фаготов. Построенная вначале по принципу структурного сжатия, она, словно раскручиваясь по спирали и набирая силу, постепенно поднимается вверх и скандирует терцовую попевку *cis–dis–e*, оттеняемую колким хроматическим движением нисходящих октав у скрипки *solo*. Все это подготавливает появление деформированного начального мотива главной партии во II разделе разработки (ц.7–8).

Скорбная медитативная интонация в партии солирующей скрипки в мрачном фригийском *fis–moll* с низкой III ступенью, в условиях регулярного метра на фоне остинатно пульсирующего гармонического пласта всей струнной группы приобретает воинственный, агрессивный характер (пример 4). Сцепление с активными терцовыми мотивами из вступительного раздела усиливает энергию ее поступательного движения. Более плотному изложению главной темы у кларнетов и фаготов (т.81–84) контрапунктирует зловещее звучание тритонового варианта мотива *motto* и устремленные вверх вихревые пассажи скрипки *solo*, которые чуть дальше оттеняются изломанной фигурацией у ксилофона, вибратона и арфы. Еще более мощное звучание начального мотива главной темы у струнной группы и кларнетов (ц.8) обусловлено возрастанием ритмической и тематической плотности фактуры в результате использования приема бесконечного канона (т.87–88, 91–92). В третьем разделе (ц.9–10), написанном в двухчастной форме с элементом репризности, главная тема дважды появляется в двойном увеличении: вначале ее проводят фаготы, кларнеты в низком регистре и альты, затем низкие струнные. Вначале ее мрачное, грозное звучание (т.93–96) рельефно выделяется на фоне «плясового» варьированного остинато валторн и ударных, вихревых пассажей солиста и тремолирующей педали скрипок (пример 5). Затем (т.97–102) тема сопровождается броским танцевальным остинато скрипки *solo* с характерной синкопой, подчеркнутой паузой и акцентированным гармоническим остинато *b–e–a* струнных и высоких деревянных. Показательно, что агрессивная динамика мелодического остинато усиливается благодаря повышению ее ритмической плотности за счет репетиции звуков и исключению пауз при повторении. Парадоксальный жанровый контраст контрапунктирующих пластов демонстрирует гротескность и фантазмогоричность музыкальной «ситуации». Во второй части этого раздела (ц.10) происходит нарастание драматического напряжения благодаря возрастанию диссонантности в пульсирующем гармоническом остинато, насыщенном интервалами уменьшенной и увеличенной квинты, большой септимы, в сопряжении с его горизонтальными вариантами в партии солиста. Это полиостинато предваряет пропорциональный канон, построенный на противодвижении расходящихся хроматических линий: нисходящая изложена в виде диссонантного пласта в размере $3/4$ (скрипки, виолончели, контрабасы), восходящая — на $2/4$ звучит у валторн, дублированных альтами (т.107–112). Метрическое противоречие в каноне усиливается в момент появления элемента репризности — скандируемого в триольном ритме в четырехдольном метре основного мотива главной партии у солиста. На пике кульминации (ц.11, *ff*) мрачный мотив *motto*, «вращаясь» у флейт и кларнетов в бесконечном каноне в *g–moll* с низкой V ступенью на фоне тремолирующего трезвучия его мажорной субдоминанты, тематически замыкая третий раздел, в композиционном плане служит началом следующего этапа разработки.

Однако появление у валторн мотива *motto* в двойном увеличении, слишком короткий динамический спад вызывают впечатление торможения, обрыва поступательного движения.

Эпизод *Andante* (IV раздел, ц.12) (пример 6), написанный в простой трехчастной форме, тематически связан с экспозицией основных тем Концерта. Мелодическая линия у солиста, включающая начальную интонацию побочной темы, сцепленной с мотивом *e-d-cis-d* главной темы, спокойного, созерцательного характера развивается в высочайшем регистре на фоне баркарольного аккомпанемента высоких духовых и красочных аккордов *E* мажоро-минора у струнной группы. В средней части прозрачная фактура оживляется благодаря имитационному диалогу солирующей скрипки и кларнетов (т.127–130), далее поддержанному валторнами, которые и начинают репризу эпизода, вначале двумя октавами ниже, а затем на прежней высоте. Лирика эпизода, лишенная страстной патетики, воспринимается как далекое воспоминание о прежних «событиях». В драматургическом плане *Andante* разрывает начатый ранее поток драматического развития. Тем ярче воспринимается вторжение V раздела *Vivace* (ц.13), отличающегося агрессивностью и неистовостью выраженных в нем чувств.

В одночастной композиции Концерта *Vivace*, выполняя функцию скерцо, представляет собой дальнейший этап разработки. По группировке тематических элементов и приемам их трансформации в нем четко выделены три фазы. В первой активное развитие получает тритоновый вариант мотива *motto* в сочетании с квартовыми шагами и восходящим хроматическим движением. Иррегулярный ритм мелких синтаксических структур в условиях пятидольного метра $5/8$ ярко передает характер возбужденного, стихийного движения. Главная мелодическая линия солирующей скрипки уплотняется благодаря волнообразному хроматическому контрапункту виолончелей и фаготов. Напряжение значительно возрастает при двухголосном изложении тритонового мотива в партии солиста и его имитаций в прямом движении деревянными духовыми в бесконечном каноне (т.144–148), а затем при контрастном движении указанных выше пластов. Все это подготавливает вторую фазу (ц.14), где появляется деформированный вариант главной темы в размере $5/8$ с выделением трелью многократно скандируемой интонации увеличенной кварты. Его изложение в конвульсивном ритме в группе деревянных духовых, дублированное валторнами, звучит словно дикий пляс в атмосфере оргии. Virtuозные двухголосные пассажи солирующей скрипки двойными нотами с репетицией звуков усиливают зловещий колорит музыкальной «картины» (пример 7). Дальнейшее развитие мелодической линии солиста, концентрируя в себе секвентное развитие мотива *motto*, подготавливает III фазу — появление в размере $3/4$ варианта главной темы, который иступленно повторяется в мощной кульминации, дублированный всеми духовыми и струнными инструментами (т.174–178). Краткий динамический спад, отмеченный разрежением оркестровой звучности, реминисценцией мотивов из *Andante* и терцовых мотивов из II раздела разработки (т.79–80), выполняет функцию связующего построения к каденции солирующей скрипки (VI раздела разработочной части Концерта).

Каденция солиста представляет собой импровизацию, построенную на материале главной темы и интонациях мотива *motto* в аффективной речитативной манере, свойственной лэутарскому исполнительскому стилю, и отражает крайнюю степень экзальтации в выражении скорбных чувств.

Общая зеркальная реприза Концерта (ц.16) в темпе *Presto* начинается на тоническом органном пункте изложением мотива из двух кварт, который был частью экспозиционного изложения главной темы (т.2–3). Токкатное вариантно-остинатное восходящее движение мелодической линии партии солиста сопровождается имитационными переключками мотива *motto* у флейт и кларнетов в своем изначальном виде, затем его вариантами в четверном увеличении у фаготов, не совпадающими по своей синтаксической структуре с членением

основной линии (т.191–193). Появление хроматического контрапункта валторн и фаготов в трехдольном метре (т.195–197) создает яркое метрическое противоречие пластов духовых и струнных инструментов. Максимальное напряжение возникает с подключением мотивов *motto* в бесконечном каноне, трели в которых акцентируются диссонантным созвучием *des-c-h-f-b*. Весь этот поток контрастных тематических элементов подготавливает репризу трансформированного варианта побочной темы. Заключенная в рамки четырехдольного регулярного метра, ритмически примитивная, она потеряла свободу дыхания, поэтическую одухотворенность, приблизившись по характеру к деформированной главной теме (пример 8). Она изложена композитором в виде пропорционального канона: массивное мрачное темы у валторн и фаготов сочетается с ее звучанием в четверном уменьшении у солиста, которое создает эффект колокольности. Основное тематическое ядро побочной партии, дважды повторившись на одной высоте, продолжает свое секвентное восходящее движение, постепенно дробится на более мелкие построения и переходит в восходящую хроматическую линию, выполняющую уже функцию фона. Изложение побочной темы в каноне восьмыми при четверном уменьшении совершенно нивелирует ее узнаваемость. Оно становится фактурным элементом и начинает выполнять изобразительную роль. Снятие характерного ритмического профиля в квартетном мотиве из главной темы также превращает его в фоновый элемент. С т.206 образуется разрастающийся диссонантный пласт, который имитирует колокольный звон. Здесь Б. Дубоссарский изобретательно использует разнообразные звукоизобразительные приемы. Сочетание диссонантного квартетного пласта с репетицией звуков в партии солиста с насыщенной хроматизмами и кварто-септимальными мотивами линией скрипок (т.208–213) передает характер «плывущей», высотной-неопределенной звучности. Тот же эффект возникает при метрически нерегулярной имитации квартетных «шагов» в партии солиста четырехголосными диссонантными созвучиями скрипичной группы (т.208–213), которая в то же время выделяет «удары» двух разных групп колоколов. Изложение упомянутой выше хроматической линии низких духовых и струнных крупными длительностями в синкопированном ритме на фоне тремоло литавр имитирует звучание большого колокола, присоединившегося к общему перезвону (т.214–224). Резкий жанровый контраст оркестровых пластов производит жуткий гротесковый эффект, предвещая репризное проведение основного мотива главной темы (ц.19) в увеличении в высоком регистре у флейт и кларнетов в кварто-октавной дублировке на фоне волнообразного четырехголосного хроматического пласта. Он словно лишился своей «телесной» силы, утерев прежнюю агрессивность и воинственность. Резкое падение градуса напряжения обусловлено и разрежением оркестровой плотности в связи с отключением струнной группы, и постепенным ритмическим торможением, и спадом динамики.

Завершающая Концерт кода (*Andante*, с т.231) начинается печальным монологом солиста. Насыщенная интонациями уменьшенной кварты, большой септималь, тритона, мелодическая линия выражает чувство сдержанной скорби. Вначале ее оттеняют краткие возгласы флейт, интонации «вздоха» у кларнетов на фоне восходящего хроматического движения в партии арфы. С появлением в ней мотива главной темы (т.239) она сопровождается призрачным хоралом арфы, имитационными отголосками и ажурной «вязью» хроматических фигуративных контрапунктов у флейт, а затем у кларнетов. К наиболее экспрессивной завершающей части монолога солиста (т.248–254) присоединяются отголоски из побочной темы. В конце коды у высоких духовых еще раз возникают интонации главной темы в сопровождении кристального звучания хора вибратона и арфы, которые постепенно исчезают в тишине.

Violin concerto №2 — произведение сложное и неоднозначное как в композиционно-структурном, так и в драматургическом аспектах. Избрав в качестве точки отправления *quasi*-фольклорный материал с характерной образностью и свойственным ему способом изложения и

стилем интерпретации, композитор пошел по пути его деформации, который привел его к разрушению, деструкции первоначальных музыкальных образов.

Многоэлементный тематический комплекс, рассредоточенный в экспозиционной импровизации солиста, позволил композитору выделить главные и второстепенные тематические элементы, каждый из которых персонализируется, выполняя в сочинении те или иные ролевые и композиционные функции.

Одним из главных приемов преобразования тем является их переметризация (в рамках размеров 4/4, 3/4, 5/8), а также изменение внутренней ритмической организации в направлении упрощения, обезличивания либо гротескового ее искажения.

В значительной степени метаморфозы тематизма обусловлены использованием в его развитии мелодической, гармонической и фактурной остинатности, которые нередко объединяются в полиостинатные пласты.

Оркестровая фактура Концерта тематически насыщена. Композитор широко и разнообразно использует контрапунктирование резко контрастных жанровых элементов и пластов, способствующее корректировке или, во многих случаях, переосмыслению образного контекста. Применение бесконечного канона в начальных и разработочных построениях дает активный импульс кинетическому продвижению мелодических линий. Пропорциональный канон, появляющийся при подготовке кульминаций, создает яркое метроритмическое противоречие, стимулирующее рост динамического напряжения.

Оркестр Концерта по своему составу специфичен: в группе деревянных духовых только флейты, флейта *piccolo*, кларнеты *in A* и фаготы, медные духовые представлены лишь валторной, группа ударных (литавры, ксилофон, виброфон и арфа) использована в партитуре предельно экономно, предпочтительно в плане тонкой колористической нюансировки основного тематизма, струнная группа присутствует в полном составе. Солирующая скрипка выполняет лидирующую роль. Ее партия концентрирует в себе основной тематический материал, давая активный импульс его развитию в оркестре.

Одночастная композиция Концерта по своим общим параметрам соответствует прототипам свободных романтических форм, отличаясь от них доминированием принципа разработочности и более сложной внутренней иерархией, присущей каждому ее разделу. Драматургический профиль сочинения подчиняется принципу крещендирования, который проявляется на разных уровнях: в усилении деструкции тем в процессе поступательного развития, контраста жанрово-характерных пластов в оркестровой фактуре, в ускорении темпов в разработочных разделах — вариациях и неуклонном повышении динамики. Сложная по структуре композиция Концерта скрепляется тематическими и фактурными арками.

Кардинальная деформация главных тем привела к замене первоначальной романтической антитезы скорбно-драматической и лирико-патетической сфер другой, где богатейший спектр полнокровных человеческих чувств противостоит негативному, агрессивному началу. Думается, что Б. Дубоссарский, талантливый и чуткий музыкант, пытался осмыслить противоречия нашего тревожного времени. Возможно, что смысл трагической концепции *Violin concerto №2* заключается в отражении девальвации прекрасных поэтических идеалов и устремлений, которые, подобно двуликому Янусу, сбрасывая красивую внешнюю оболочку, превращаются в свою противоположность. Просветленное завершение Концерта дает надежду, что зло наказуемо, оно постепенно теряет силу и исчезает, оставляя, тем не менее, в душе двойственные чувства потрясения от пережитого, внутренней опустошенности и какого-то отрешенного спокойствия.

Библиографические ссылки

1. БЕРЕЗОВИКОВА, Т., МОЛОДОЖАН, А. Concert pentru vioară și orchestră (nr.1) de Boris Dubosarschi: conceptul componistic și interpretativ. În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: conf. șt. intern., ed. a IV-a*. Chișinău, 25 sept. 2018. Chișinău: Valinex, 2018, pp.32–34. ISBN 978-9975-3119-1-5.
2. МИРОНЕНКО, Е. Общий обзор концертного жанра в Молдове. В: МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков*. Кишинэу: Primex-Com, 2014, с.155–188. ISBN 978-9975-101-03-7.
3. БЕЛТЕЙ, И. *Борис Дубоссарский: некоторые направления творческого поиска в области камерно-инструментальной музыки*: дип. раб. Кишинэу, 2007.
4. КОЧАРОВА, Г. *Quatre tableaux pour orchestra a cordes* Бориса Дубоссарского: музыкальный эксфрасис или индивидуальное художественное послание. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2014. Chișinău: Valinex, 2014, nr.1 (21), pp.38–44. ISSN 2345-1408.
5. ВАРДАНЯН, А. Концерт для фортепиано с оркестром Бориса Дубоссарского: к проблеме преломления романтических принципов в музыкальной форме. În: *ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău: Valinex, 2011, nr.1/2 (12/13), pp.44–52. ISSN 1857-2251.
6. МУЗЫКА, Т. Претворение традиций неоромантизма и неофольклоризма во Втором концерте для скрипки и симфонического концерта Бориса Дубоссарского. In: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conf. intern.*, 11–12 dec. 2014. Chișinău: Grafema libris, 2014, pp.207–214. ISBN 978-9975-52-185-7.

ПРИМЕР 1



ПРИМЕР 2

The image shows a full orchestral score for the second movement of the Concerto for Violin and Orchestra by Boris Dubosarschi. The score is in common time (C) and has a key signature of two flats. The instruments listed on the left are Violin solo (Vln. s.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with various dynamic markings such as *f* (forte) and *sfz* (sforzando).

ПРИМЕР 3

Violin Solo (Vln. s.) part with a circled '3' above it. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro (M.M. ♩ = c. 120)'. The Violin Solo part has a circled '3' above it. The score shows the first four measures of the piece.

ПРИМЕР 4

Violin Solo (Vln. s.) part with a circled '7' above it. The score is in 4/4 time, marked '4.'. The Violin Solo part has a circled '7' above it. The score shows the first four measures of the piece.

ПРИМЕР 5

Musical score for Example 5, featuring a full orchestra. The score includes parts for B♭ Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), Harp (Hp.), Violin sections (Vln. s., Vln. I, Vln. II), and Viola (Vla.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score shows a complex arrangement of instruments, with the strings playing a rhythmic pattern and the woodwinds and brass providing harmonic support.

ПРИМЕР 6

Musical score for Example 6, featuring Violin sections (Vln. s., Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score includes a 'Div.' (divisi) marking, indicating that the strings are to play in divided parts. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score shows a complex arrangement of instruments, with the strings playing a rhythmic pattern and the woodwinds and brass providing harmonic support.

ПРИМЕР 7

Musical score for Example 7, showing parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), Harp (Hp.), and Violin Solo (Vln. s.). The score includes measures 134, 14, 33, and 35. A rehearsal mark '6.' is present above the Flute 1 part at measure 14. The Violin Solo part has a rehearsal mark '14' at measure 14 and a '5' below it. The Horn part has an 'a2' marking above it at measure 14.

ПРИМЕР 8

Musical score for Example 8, showing parts for Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), Harp (Hp.), Violin Solo (Vln. s.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The score includes measures 7, 17, and 20. A rehearsal mark '7.' is present above the Bassoon part at measure 7. The Violin Solo part has a rehearsal mark '17' at measure 17. The Horn part has a '20' marking above it at measure 20. The Violin I and II parts have a '20' marking above them at measure 20.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ: ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА, ЧЕРТЫ СТИЛЯ

CHARACTERISTICA GENERALĂ ȘI TRĂSĂTURILE STILISTICE ALE CREAȚIEI PENTRU PIAN A SNEJANEI PÎSLARI

PIANO CREATION BY S. PYSLARI: GENERAL CHARACTERISTICS, STYLISTIC FEATURES

ДМИТРИЙ КАБАКОВ,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
и. о. проректора по научно-исследовательской и инновационной деятельности,
Приднестровский институт искусств

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

доктор искусствоведения, профессор,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 780.8:780.616.432(478)

780.8:[780.616.432]:781.6

В статье характеризуются фортепианные произведения С. Пысларь, созданные в 1990-е и 2010-е гг. Они демонстрируют эволюцию композиторского стиля, проявляющуюся в движении от романтизма к синтезу современных техник композиции. В миниатюрах 1990-х гг. доминируют лирические образы, музыкальная драматургия разворачивается в рамках тематизма классического типа, звуковысотное мышление реализуется в форме гармонической тональности, фактура строится как гомофонно-гармонический склад. Опусы 2010-х гг. свидетельствуют о фольклорной ориентации и о связи с репетитивностью. Они относятся к области педагогического репертуара ДМШ, базируются на фольклорном материале, демонстрируют использование вариантности, вариационности и точной повторности как способов интонационно-тематического развития.

Ключевые слова: Снежана Пысларь, фортепианная миниатюра, романтизм, минимализм, репетитивная техника, постмодернизм

În articol sunt caracterizate lucrările pentru pian de S. Pîslari, create în anii 1990 și 2010. Ele demonstrează evoluția stilului componistic al S. Pîslari, ce se manifestă în mișcarea de la romantism spre sinteza tehnicilor moderne de compoziție. În miniaturile anilor 1990 domină imagini lirice, dramaturgia muzicală se desfășoară în cadrul tematismului clasic, gândirea modală se realizează în formă de tonalitate armonică, textura este construită ca omofon-armonică. Opusurile anilor 2010 demonstrează orientarea compozitorului spre stilistica folclorică și conexiunile cu repetitivitatea. Acestea se referă la repertoriul pedagogic pentru școlile de muzică, se bazează pe un material folcloric, demonstrează utilizarea procedeelelor variantic, variațional și de ostinato și cel al repetitivității exacte, ca modalitate de expunere și dezvoltare a tematismului.

Cuvinte-cheie: Snejana Pîslari, miniatură pentru pian, romantism, minimalism, tehnica repetitivă, postmodernism

In the article we characterize the piano compositions by S. Pyslari created in the 1990s and 2010s. They demonstrate the evolution of the composer's style which manifests itself in its movement from romanticism to the synthesis of modern compositional techniques. It is the lyrical images that dominate in the miniatures composed in the 1990s, the musical dramaturgy evolves within the framework of classical thematism, the modal thought is carried out in the form of harmonic tonality, the texture is constructed as a homophone-harmonic one. The 2010s opuses show folkloric orientation and relation to repetitiveness. They refer to the pedagogical repertoire of music schools, based on folkloric material, demonstrating the use of variation, variance and strict repetition as means of tonal and thematic development.

Keywords: Snejana Pyslari, piano, miniature, romanticism, minimalism, repetitive, technique, postmodernism

Фортепианная музыка Снежаны Пысларь, самобытного композитора, педагога, активного общественного деятеля Республики Молдова конца XX – начала XXI вв., занимает видное место в ее жанрово многообразном композиторском творчестве, которое в целом характеризуется явным превалированием камерной музыки — инструментальной и (в меньшей

степени) вокальной. Для фортепиано С. Пысларь сочиняет отдельные пьесы и циклы миниатюр: *Вариации для фортепиано на тему хорала И. С. Баха* (1992), *Три музыкальных портрета: Шопен, Скрябин, Рахманинов* (первая ред. — 1992, вторая — 2013), *Les Cantilènes* (первая ред. — 1993, вторая — 2012), *Sostenuto* (1998), *Три молдавские народные песни: Плач невесты, Бэтута, В тени дуба* (2000). К ним примыкает ряд произведений дидактического репертуара: *Гагаузяска (Cadâncea)*, 2014), *Отправляясь в Кишинев (M-am pornit la Chișinău)*, 2015), *Ясская бэтута (Bătuta de la Iași)*, 2015); сочинение для фортепиано в четыре руки *Право хора* (2013).

Фортепиано трактуется С. Пысларь также как участник инструментальных дуэтов с сопрано-саксофоном (*Элегия*, 1993), тенор-саксофоном (*Incantation / Заклинание*, 2002), фаготом (*Охотничья / Vânătoarească*, 2005), барочной флейтой (*Четыре пьесы*, 2009–2010).

Фортепиано является неотъемлемым компонентом творческого процесса этого композитора. С. Пысларь признается, что возникающие в уме музыкальные мысли, предназначенные для исполнения на фортепиано, она сразу записывает и какое-то время развивает «на бумаге». На определенном этапе проверяет написанное за инструментом, что дает возможность лучше почувствовать музыкальное пространство с точки зрения объема звучания и реализации фактурной идеи. В процессе создания оркестровых и ансамблевых опусов роялю также принадлежит определенное место. На начальном этапе работы над такими произведениями С. Пысларь комбинирует партитурные места с дирекционом; сольные места или фрагменты, связанные с оркестровой техникой, записывает сразу в партитуру. Туттийные же разделы, предполагающие объем звучания или регистровый контраст, она всегда проверяет за фортепиано.

Об особой роли рояля в судьбе этого композитора свидетельствуют факты биографии, а также собственные высказывания С. Пысларь. Начальное музыкальное образование она получила как пианистка. В одной из передач на телеканале NIT, посвященной творчеству С. Пысларь, ведущая, по-видимому, не без ведома самого композитора, сообщила: «Еще с раннего детства Снежана проявила интерес к игре на фортепиано, но поначалу лишь потому, что на нем играла старшая сестра. Тогда никто и предположить не мог, что музыка определит всю ее дальнейшую жизнь» [1].

В возрасте шести лет Снежана была зачислена в Кэлэрашскую музыкальную школу, которую с отличием окончила именно как пианистка. Дальнейшее обучение в Республиканском музыкальном колледже им. Шт. Няги и в Академии музыки, театра и изобразительных искусств, которое она прошла как композитор, упрочило ее знание возможностей рояля. Известно, что при поступлении в музыкальное училище С. Пысларь ориентировалась на специальность *Фортепиано*, но Л. Цуркану, выяснив, что она сочиняет музыку, перепрофилировал абитуриентку на специальность *Теория музыки*, поскольку по учебному плану теоретики изучают основы композиции на протяжении четырех лет.

Из всего сказанного ясно, что для С. Пысларь фортепиано является одним из важнейших инструментов, его тембр становится необходимым компонентом в реализации различных композиторских замыслов, а фортепианная музыка как сфера творчества проходит «красной нитью» в деятельности С. Пысларь и прочерчивает рельефную линию эволюции ее автора. Жанровую сферу фортепианной музыки как область самостоятельного композиторского творчества С. Пысларь считает сложной и противоречивой. Она признается, что писать для фортепиано в наши дни очень ответственно, поскольку слишком значительны творения всех пианистов-композиторов, оставивших след в истории музыки. В особенности это касается фортепианной музыки XX века и джазовых пианистических композиций, которые внесли вклад в развитие фортепианной фактуры и специфики звукоизвлечения.

В творчестве С. Пысларь рояль трактуется двояко: как камерный эквивалент оркестра

(первая пьеса из *Трех молдавских песен*, *Право хоро* для фортепиано в четыре руки) и как продолжатель фортепианных романтических традиций (таковы *Кантилены*, *Три музыкальных портрета*, *Вариации на хорал Баха*). Фортепианные сочинения демонстрируют важнейшие направления исканий С. Пысларь, показывают ее художественные приоритеты и показательны с точки зрения стилевой характеристики творчества. Особенности тематического материала и принципов работы с ним, специфика музыкального языка и формообразования произведений С. Пысларь для фортепиано отражают неповторимую авторскую индивидуальность композитора, связанную с тяготением к лаконичности, миниатюризму, преобладанию констатации над длительным развертыванием, а также с парадоксальным соседством архетипичных фольклорных прототипов (образных и структурных) с предельно индивидуализированными авангардными языковыми лексемами.

Фортепианные миниатюры Снежаны Пысларь 1992–1998-х гг., времени ее обучения в консерватории, можно охарактеризовать как первый этап на пути поисков собственного стиля. Выбор жанров, форм и средств выразительности в них продиктован также требованиями учебных планов и программ, в соответствии с которыми овладение композиторским ремеслом проходит стадии освоения периода и простых форм, создания вариационных и сонатных циклов и изучения техники оркестрового письма. Данные опусы несут на себе следы влияния ее педагога — П. Ривилиса, проявившиеся во внимании как к стройности и органичности общей конструкции, так и к деталям нотного текста. В консерваторские годы С. Пысларь написала *Вариации для фортепиано на тему хорала И.С. Баха*, сочинение *Les Cantilènes* и пьесу *Sostenuto*. В них главенствуют лирические образы, решенные в традициях романтизма, нормативно понимание тематизма как основы музыкально-драматургических процессов, звуковысотное мышление опирается на гармоническую тональность, используются утвердившиеся виды фортепианной фактуры.

К данной стилевой группе относится и цикл *Три музыкальных портрета для фортепиано: Шопен, Скрябин, Рахманинов*, который по жанровой принадлежности сочетает в себе признаки цикла миниатюр и программной романтической сюиты. Сочинение было написано в 1992 г. и представлено на экзамене по композиции в конце первого курса консерваторского обучения под названием *Прелюдии*. В 2012 г. С. Пысларь выполнила вторую редакцию цикла: вернув первоначальное название, композитор отредактировала первую пьесу (*Шопен*), а в последней уточнила применение педали.

Характеризуя данный цикл, С. Пысларь подчеркивает, что в выборе «портретируемых» композиторов проявились ее юношеские фортепианные пристрастия: все избранные музыканты — славянские композиторы-романтики, сочетающие талант композитора и пианиста, блестяще владеющие фортепианной фактурой и имеющие индивидуальный почерк¹. Примечательно, что и сейчас, по прошествии времени, С. Пысларь не «отрекается» от своих ранних опусов. Более того: в настоящее время она повторно обратилась к юношеским фортепианным миниатюрам, создала вторую версию, апробировала ее в концертной практике и опубликовала.

В отличие от ранних фортепианных пьес, ориентированных на стилистику позднего романтизма, сочинения С. Пысларь 2010-х гг. полностью основаны на фольклорном материале (*Гагаузяска*; *Отправляясь в Кишинев*; *Бэтуда*, *Право хоро*). Они лаконичны, просты по фактуре и, как было сказано, являются частью фортепианного педагогического репертуара детских музыкальных школ². Фортепианные миниатюры С. Пысларь фольклорного характера обладают

¹ Показательно, что С. Пысларь сознательно не обратилась к еще одному ярчайшему представителю фортепианного романтизма — Ф. Листу. Она считает, что портрет Листа в этом цикле прозвучал бы излишне бравурно и нарушил бы лирическую концепцию. И к тому же для юношеского исполнения *Лист* был бы несколько сложноват.

² В создании этих произведений большую роль сыграла Галина Бороган, большой энтузиаст фортепианной

общими чертами. Композитор обращается к танцевальным мелодиям и в работе с ними проявляет бережное отношение к материалу: сами мелодии преобразуются вариантно; вариационные процессы, связанные с обновлением фактуры, происходят в аккомпанементе.

С. Пысларь неоднократно подчеркивала, что фольклор разных этносов считает одним из источников своего творчества, утверждая, что «в духовной культуре большинства народов мира народная инструментальная музыка занимает значительное место» [2, с.45]. В подтверждение она приводит мысль исследователя фольклора И. Мациевского: «Будучи специфической формой отражения быта, истории, мировоззрения, художественных импульсов народа, народная инструментальная музыка усилиями многих поколений на протяжении веков сформировалась в самобытное эстетическое явление, представляющее значительный интерес не только для науки, но и для современного музыкального творчества» [3, с.6].

Данная методологическая установка, усвоенная в процессе обучения в классе П. Ривилиса, обусловила неофольклорную ориентацию многих произведений С. Пысларь. В ходе международной научной конференции по вопросам фольклора и постфольклора композитор указала: «В сочинениях, созданных мною в 2000-х гг., неофольклорная линия становится преобладающей и характеризуется разнообразными формами применения фольклорных цитат» [4, с.270]. В этой связи были названы *Три молдавские народные песни* для фортепиано, положившие начало неофольклорному направлению в ее творчестве, сюита *Празднества Молдовы (Serbările Moldovei)*, хоровое сочинение *Гайдуцкая дойна (Doina Haiducului)* и фортепианные миниатюры дидактического репертуара: *Гагаузяска (Кадынжа)*, *Отправляясь в Кишинев (M-am pornit la Chișinău)*, *Ясская бэтуда, Право хоро.*

Фольклорную ориентацию, декларируемую уже названием — *Три молдавские народные песни*, имеет и второй циклический фортепианный опус С. Пысларь. Данное сочинение стало первым образцом в творчестве композитора, построенным на буквальном цитировании фольклора. Сама композитор в статье *Роль фольклорной цитаты в контексте некоторых стилистических особенностей претворения молдавской народной музыки на примере собственных произведений* сообщает: «Исходной точкой произведений тех лет становятся образцы народной музыки, собранные в фольклорных экспедициях, собственные расшифровки записей архива Академии музыки, а также фольклорные сборники, изданные в Молдове в разные годы. Музыкальный материал сюиты для фортепиано *Trei cântece populare moldovenești* построен на расшифрованных мною образцах крестьянского фольклора: *Jalea miresei, Bătuta, Sub umbra unui stejar*» [4, с.270].

Оценивая в целом фортепианное творчество С. Пысларь, необходимо отметить тяготение композитора к жанру **миниатюры** — все ее опусы для рояля могут быть определены этим понятием, которое соответствуют представлению о произведении малой формы. С. Пысларь не обращается к масштабным жанровым формам сонаты или концерта, не создает крупных панорамных, концепционных полотен, ей близки форматы небольших музыкальных портретов, характерных образов, бытовых зарисовок, развертывающихся в пределах простых и сложных форм. Обоснованием такой предрасположенности к миниатюризму можно считать два фактора:

педагогика, пианистка, работающая в Тараклии и с 2013 г. издающая серию хрестоматий педагогического репертуара для музыкальных школ под общим названием *Живой рояль. Музыка в твоих руках*. Своей методической и издательской работой она преследует цель обновления учебной фортепианной литературы за счет включения произведений современных авторов, претворяющих стилистику молдавской, болгарской и других национальных музыкальных культур, чтобы ученики имели возможность проводить параллели в развитии разных композиторских школ и могли наблюдать переплетение культурных традиций в творчестве современных композиторов.

Сотрудничество с Г. Бороган вылилось для С. Пысларь в создание и публикацию миниатюр *Гагаузяска, Отправляясь в Кишинев и Ясская бэтуда, Право хоро.*

с одной стороны, близость эстетике романтизма с его стремлением запечатлеть неповторимость мгновения, с другой — рамки «социального заказа», предполагающие ограниченные масштабы пьес педагогического репертуара для начинающих.

И в одном, и в другом случае у С. Пысларь имелись конкретные художественные прототипы — романтические прелюдии, этюды, другие миниатюры для фортепиано Ф. Шопена, Р. Шумана, А. Скрябина, а также *Микрокосмос* Б. Бартока — современная школа игры на фортепиано, пьесы русских (А. Лядова, С. Майкапара, С. Прокофьева, Д. Кабалевского) и отечественных (С. Лобеля, В. Ротару, В. Беляева) композиторов.

Предрасположенность к сочинению малых форм обнаруживается не только в области фортепианной музыки, но представляет собой **стилевую** парадигму творчества С. Пысларь и подтверждается ее произведениями для других исполнительских составов. Среди наиболее показательных укажем *Элегию* для сопрано-саксофона и фортепиано, *Флейту Марсия (Marsyas flute)* для флейты соло, *Заклинание (Incantation)*, существующее в двух тембровых версиях и многие другие. Данное качество композиторского мышления С. Пысларь может быть аттестовано не просто как поэтизация малых форм, «минимума», но как особый тип художественного мышления композитора — **минималистская** установка, обусловленная эстетикой постмодернизма. Сущность этой современной творческой установки выявляется в разработке музыкальных структур с малым числом частей и с упрощенной связью между ними. Глубоко закономерно, что в проанализированных опусах С. Пысларь на первый план выходит принцип разного рода повторов: *ostinato*, вариантности и вариационности, создающих впечатление движения на месте, пребывания в замкнутом художественном континууме. Минималистская творческая позиция, по-видимому, совпадает с такой чертой характера Снежаны Пысларь, которая выражается в умении лаконично и точно выражать мысль, отграничивать главное от второстепенного и сохранять только суть. Названная особенность отчетливо обнаруживается в ее литературных трудах, а также в манере чисто человеческого общения.

При доминировании в фортепианной музыке С. Пысларь жанра пьесы овладение более объемным музыкальным пространством осуществляется путем **циклизации** миниатюр. Показательно, что создание циклов идет по простому пути количественного возрастания пьес: *Три музыкальных портрета*, *Три молдавские народные песни*. Объединяющим принципом в этом случае становится общая жанровая принадлежность частей цикла, обеспечивающая единство целого при индивидуальном решении каждой из составных частей.

Другая замечаемая особенность фортепианной музыки С. Пысларь кроется в сфере ее **образных концепций**. В ранних рояльных опусах композитора очевидно господство субъективной лирики, выражающейся в передаче чувств томления, грусти, элегической задумчивости. Круг образов сочинений для фортепиано 2000-х гг. обогащается лирико-эпической тематикой, связанной с традициями, обычаями и обрядами фольклора разных народов. С. Пысларь привлекает стихия народных танцев, несущих в себе огромный позитивный заряд массового праздничного действия (*Бэтуда*, *Гагаузяска*, *Право хоро*), непритязательной шутки и веселой песни (*Отправляясь в Кишинев*, *В тени дуба*).

Понимание идейно-образного содержания фортепианных сочинений С. Пысларь всегда облегчается наличием внемузыкальных компонентов — жанровых ассоциаций (*Бэтуда*, *Гагаузяска*, *Право хоро*), программных заголовков (*Три музыкальных портрета: Шопен, Скрябин, Рахманинов*), связью с литературным или фольклорным первоисточником (*Sostenuto*, *Три молдавские народные песни: Плач невесты, Бэтуда, В тени дуба*).

В сфере **средств музыкального языка** фортепианные миниатюры Снежаны Пысларь демонстрируют приверженность классико-романтическим традициям. Основу драматургических процессов составляют тематические и тональные преобразования, причем

основной акцент приходится на музыкальный синтаксис — интонационно-ритмическую рельефность мотивов и фраз, выразительность аккордовой вертикали, обоснованность кульминаций.

В связи с обращением к фольклорной лексике особое значение приобретает принцип вариантного соотношения тем в рамках одного произведения и вариационного способа преобразования тематического материала. Варьированный и точный повтор начальных тематических импульсов в миниатюрах фольклорной ориентации рождает не только ассоциации с народным творчеством. Он оказывается органично связанным с таким современным способом композиторской работы как **репетитивность**.

Представленные в статье фортепианные произведения С. Пысларь, созданные в период 1992–2015 гг., дают основание и для наблюдений над **эволюцией композиторского письма**. Она может быть определена как движение по пути обретения творческой индивидуальности от приверженности романтизму к синтезу различных техник современной композиции.

Библиографические ссылки

1. *Снежана Пысларь* [online]. [accesat 24 mai 2019]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=JexmNgA0EvE>.
2. ПЫСЛАРЬ, С. О некоторых особенностях передачи оркестровыми средствами звучания народного инструментария в *Симфонических танцах* Павла Ривилиса. În: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău: Grafema Libris, 2012 nr.4, pp.44–52. ISBN 978-9975-9886-3-6. ISSN 1857-2251.
3. МАЦИЕВСКИЙ, И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки. В: *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*. Москва: Музыка, 1988, ч.1, с.6–38.
4. ПЫСЛАРЬ, С. Роль фольклорной цитаты в контексте некоторых стилистических особенностей претворения молдавской народной музыки на примере собственных произведений. În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conf. intern., 11–12 dec. 2014*. Chișinău: Grafema Libris, 2015, pp.269–272. ISBN 978-9975-52-185-7.

**PRINCIPII COMPOZIȚIONALE
ÎN TRIO-URILE LUI GHEORGHE NEAGA**

COMPOSITION PRINCIPLES IN GHEORGHE NEAGA'S TRIOS

NATALIA CHICIUC,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 85.73(478)

785.73:781.61

Muzica instrumentală de cameră semnată de Gheorghe Neaga constituie un repertoriu bogat în creații reprezentative pentru domeniul muzicii academice autohtone. Cu atât mai mult cu cât, din perspectiva artei componistice, autorul a tins în cadrul acesteia către o excelare în cazul fiecărui element de expresivitate muzicală. Drept dovezi în acest sens pot fi considerate și cele două Trio-uri neaghene. Scrise în două perioade distincte (1976, respectiv 2001), acestea reprezintă o polaritate din punctul de vedere al percepției și tratării compoziționale și dramaturgice a conținutului muzical. Prin urmare, articolul de față este propus în scopul prezentării unor principii și tehnici utilizate de Gheorghe Neaga în cadrul celor două opusuri în sensul evoluției măiestriei sale componistice.

Cuvinte-cheie: creație instrumentală de cameră, trio, compoziție, dramaturgie muzicală

Gheorghe Neaga's instrumental chamber music constitutes a rich repertoire with representative works for the field of native academic music. More than that, from the perspective of composition art, the author tended to excellence for each element of musical expressiveness. As evidence of this can be considered Gheorghe Neaga's two Trios. Written in two separated periods (1976 and 2001 respectively), both represent a polarity in terms of perception and treatment of the musical content's composition and drama. Therefore, the article aims to present some principles and techniques used by Gheorghe Neaga in those two opuses as regards the evolution of his compositional mastery.

Keywords: instrumental chamber music, trio, composition, musical dramaturgy

Repertoriul compozitorului Gheorghe Neaga în domeniul muzicii instrumentale de cameră cuprinde opusuri reprezentative pentru arta componistică autohtonă. Printre lucrările care confirmă elocvent această aserțiune se numără și cele raportate la genurile de ansamblu cameral. Acestea însumează caracteristici reprezentative ale stilului componistic neaghian, printre care influența folclorului și tratarea inedită a elementelor folclorice, varietatea timbrală, expresivitatea conținutului muzical și relevarea sugestivă a temelor, originalitatea abordării principiilor arhitecturale și a tehnicilor polifonice etc.

Dintre creațiile instrumentale de ansamblu se evidențiază două Trio-uri: unul pentru clarinet, vioară și pian și altul pentru vioară, violoncel și pian. Deși nu au figurat vreodată ca obiecte ale cercetării muzicologice — decât ocazional în cazul primului Trio¹ — ambele lucrări pot fi considerate veritabile mostre ale scriiturii sale componistice. Scrise în perioade distincte, acestea indică o relativă polaritate în sensul evoluției componistice neaghene, fapt care poate fi argumentat numai prin studierea profilurilor tematice, a conținuturilor ideatice, a planurilor de forme, a principiilor și tehnicilor compoziționale și, nu în ultimul rând, a multitudinii de elemente muzicale constitutive.

Primul Trio a apărut în anul 1976, într-o perioadă în care ansamblurile camerale constituiau o arie determinantă pentru repertoriul compozitorilor autohtoni, fiecare dintre aceștia încercând să ofere muzicii noi fațete sonore, ideatice, ritmice, arhitecturale etc. Iar în contextul în care „în domeniul trio-urilor instrumentale ale anilor 1970–1980 se observă o tendință către o diversitate a componentelor interpretative” [1, p.21]², Gheorghe Neaga și-a dedicat creația unei formații relativ moderne de

¹ Unele detalii despre Trio-ul pentru clarinet, vioară și pian se găsesc doar în КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, p.238–239.

² Această traducere din limba rusă, precum și următoarele, îmi aparțin.

clarinet, vioară și pian. Deși nu există imprimări ale *Trio*-ului, se pare că o primă interpretare, care a avut loc în Conservatorul chișinăuian, i-a aparținut compozitorului, însoțit de clarinetistul Eugen Verbețchi și pianistul Victor Levinzon.³

„Lucrarea a fost dedicată soldaților din unitățile muzicale” [2, p.238] ale fostei Uniuni a Republicilor Sovietice Socialiste. Acest fapt nu știrbește totuși din atitudinea academică a lui Gheorghe Neaga față de profilul ideatic și de procedeele de expunere și tratare a componentelor acestuia. Or, conturul tematic este unul eterogen, influențat de cunoscuta melodie ostășească *Почта Полевая*, dar inspirat și din afinitățile conjugate între *Rondo alla ingharezse quasi un capriccio op.129* — subintitulat de Beethoven *Die Wut über den verlorenen Groschen* — și cântecul popular *Am un leu și vreau să-l beau*, găsit și în varianta *Măi stejar frumos și verde*.⁴

Așadar, „compozitorul n-a găsit ceva condamnabil în îmbinarea celor trei straturi și a creat o lucrare ciclică mare” [2, p.238], în care suprapunerea sau alternarea temelor reprezentative sunt procedee firești în expunerea întregului conținut. Împrumutând în diferită măsură elemente ritmico-melodice din interiorul celor trei creații-sursă, autorul devansează citarea și se îndepărtează atât de mult de variantele originale, încât acestea devin doar eventuale componente ale unui puzzle.

Într-o structură cvadripartită tipică pentru un ciclu sonato-simfonic, „partitura *Trio*-ului exercită o atracție prin caracterul ieșit din comun, ba chiar și excentric” [2, p.238]. Cele patru părți, deși aflate din punct de vedere ideatic sub paravanul unui melanj al elementelor extrase din melodiile enumerate mai sus, comportă totuși trăsături diferite. Astfel, înlănțuirea imaginilor și a stărilor de spirit sugerate prin formulări muzicale structurale, facturale sau ritmico-melodice indică perseverența neaghiană de a accentua tradiționalul contrast dintre mișcări.

Prima parte — *Allegretto scherzando* — se găsește într-o formă de sonată polifonizată încă din prima expunere tematică a expoziției (vezi Exemplul nr.1). Cu certitudine procedeele imitative — expuneri directe și recurente, imitații severe, libere ori în *stretto* însoțite de o polifonie contrastantă și a straturilor, de îmbinări cât mai derivate provocate de contrapunctul mobil, de ostinato și microostinato — sunt cele care împiedică secționarea exactă a compartimentelor structurii. Pe lângă toate acestea, elaborarea motivică aflată sub autoritatea principiului varierii este metoda esențială de realizare a travaliului tematic în întreaga formă, întrucât expoziția și repriza nu arată prea diferit de compartimentul dezvoltării.

Exemplul nr.1:

Din punct de vedere tematic, ciclul lui Gheorghe Neaga debutează cu elemente răzlețe din melodia soldățească *Почта Полевая*, observate atât în tema principală, cât și în cea secundară. Inițial

³ Din memoriile fiicelor compozitorului.

⁴ Unele informații în plus pot fi găsite și în КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, p.238.

într-un contrast izbitor, apoi ca o continuare a scriiturii polifonizate (este adăugat contrapunctul triplu și cvadruplu), melodia intervine și în partea a doua — *Intermezzo scherzando*. În cadrul formei tripartite mari cu repriză a acesteia nu doar că s-ar găsi unele secvențe melodice mai clare, ci mai mult, compozitorul încearcă să le suprapună stratificat odată cu debuturile *Rondo*-ului beethovenian și al cântecului popular, care, la o primă analiză ne amintește mai mult de *Rapsodia nr.1* a lui George Enescu. Într-o altă ordine de idei, compartimentele exterioare — *A* și *A'* — cuprind aceste ultime două teme, iar în secțiunea mediană — *B* — mai sunt adăugate și secvențele melodico-ritmice tipic militărești.

Exemplul nr.2:

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in B (Cl in B), Violino (Violin), and Piano. The score is written on three systems of staves. The Clarinet part is on the top staff, the Violin on the middle, and the Piano on the bottom. The music is highly polyphonic, with many overlapping lines and complex rhythmic patterns. There are several dynamic markings, including *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Centrul liric al *Trio*-ului — *Largo* — contrastează cu celelalte trei părți printr-o scriitură rarefiată, predominare a duratelor mari și a indicațiilor metrice de 3/2 și 4/2 dar și a ignorării influențelor tematice exterioare. Deși se găsește într-o formă asemănătoare cu cea din mișcarea precedentă — tripartită mare cu repriză, aceasta rezidă într-o singură temă — *A*. Melodia secundă — un *B* convențional nu se prezintă drept una individualizată, noul găsindu-se doar în formulările melodico-ritmice scurte ale clarinetului și vioarei suprapuse peste același conținut pianistic din *A*.

O ultimă fază a osmozei celor trei teme se găsește în partea a patra — *Perpetuum mobile*. Suficient de redusă în comparație cu primele trei mișcări, în mod paradoxal, aceasta reprezintă tocmai „cea mai dinamizată etapă a dezvoltării” [2, p.238] din întreaga lucrare. Or, pe lângă polifonizarea intensă a conținutului muzical, Gheorghe Neaga intervine și asupra formulării ritmice, mai nou, sub influențele „ritmurilor de muzică ușoară și jazz” [2, p.238]. Iar dacă duratele mari caracterizează centrul liric al opusului, atunci duratele mici și foarte mici se găsesc anume în final. Toate cele trei melodii suportă repetate parafrazări, ajungându-se de la expunerii inițiale prin pătrimi și optimi la unele finale de până la trezecișidoimi. Într-un sfârșit, compozitorul pune punct lucrării sale anume cu intonațiile din începutul cântecului *Am un leu și vreau să-l beau*, primul motiv fiind transfigurat ritmic și melodic, în timp ce al doilea este expus în forma sa originală.

Exemplul nr.3:

The image shows a single staff of music for Clarinet in B (Cl in B). The music is a single melodic line with several dynamic markings, including *f* (forte) and *sf* (sforzando). The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Încheind această descriere succintă a desfășurării dramaturgiei *Trio*-ului pentru clarinet, vioară și pian, se poate evidenția faptul că Gheorghe Neaga a încercat să cuprindă un interval extins al culturalității, atât în timp, cât și în spațiu: pornind de la Beethoven către folclorul românesc, bineînțeles vizat prin Enescu și ajungând la cântecul ostășesc sovietic. Iar prin intermediul procesului de suprapuneri și, mai des, de înlănțuiri tematice, compozitorul reușește să unifice într-o anumită măsură

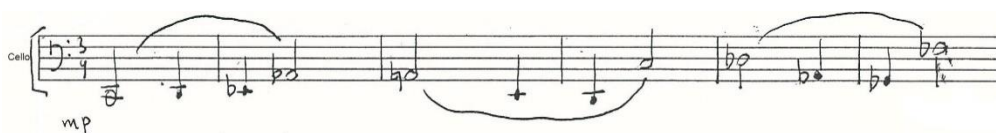
trei domenii muzicale — academic, militar și folcloric. Toate acestea se găsesc încorporate într-un mod firesc în contextul unor forme tradiționale și conținuturi intens polifonizate dedicate unei componente timbrale moderne.

Spre deosebire de primul opus al genului, *Trio*-ul apărut în 2001 — în cazul căruia lipsește atât imprimarea cât și o eventuală interpretare⁵ — poate fi considerat un exemplu concludent al înnoirilor survenite în muzica sfârșitului de secol XX și începutului de mileniu III. Deși se găsește într-o perioadă a tendințelor de „individualizare a ansamblurilor instrumentale” [1, p.24], creația este consacrată de această dată unei componente clasice de vioară, violoncel și pian, iar titlul este utilizat „doar pentru a indica aspectul cantitativ al unității de interpretare și nu pentru a impune autorului careva obligații semantice sau de structură” [1, p.26].

La fel ca și în cazul altor lucrări de cameră ale sale apărute aproximativ în aceeași perioadă (un alt exemplu potrivit ar putea fi *Sonata* pentru pian), Gheorghe Neaga abordează un plan semantic abundent în elemente ritmico-melodice în perimetrul restrâns al unei construcții arhitecturale mai puțin tradiționale. Elaborată într-o singură mișcare, de altfel după modelul monopartit lizstian, creația se prezintă într-o structură liberă în care autorul oferă sporadic unele repere ale următoarelor forme:

- tripartită cu repriză (sintetică sau nu): aceasta se manifestă atât în schema generală a lucrării, cât și printre diferitele grupuri de secțiuni interioare;
- de rondo: celula tematică din debutul creației se regăsește periodic în întreaga arhitectură în ideea perpetuării unui refren sau chiar microrefren; această constatare se mai referă și la conținuturile altor secțiuni care, deși sunt răspândite ulterior aproape haotic pe tot parcursul *Trio*-ului, sugerează careva déjà-vu-uri;
- variantică: numeroasele secțiuni ale structurii pot fi considerate variante integrate într-un lanț transformațional continuu;
- de sonată: cele două elemente tematice din început (vezi Exemplul nr.4) apar pe parcursul textului muzical fie expozițiv, fie în dezvoltare.

Exemplul nr.4:



a) primul element tematic



b) al doilea element tematic

Într-o altă ordine de idei, acest *Trio* pentru vioară, violoncel și pian este o dovadă apreciabilă a orientărilor eclectic-neaghiene, sub ale căror paravan compozitorul a încercat abordarea unor noi parametri ai dramaturgiei muzicale. Or, în baza unui șir de principii de dezvoltare cromatică și polifonică a fondului ideatic al creației, acesta a tins către concilierea celor două fețe ale lui Ianus, legând vechile principii ale polifoniei liniare de o structură monopartită copleșită de formulări tematice à la Hindemith. Mai mult, asupra întregii creații planează ambiguitatea modală cu centrul pe *do*, majorul și minorul găsindu-se într-o strânsă relație în aproape orice element ritmico-melodic al conținutului. Acest procedeu ia sfârșit abia în ultima expunere tematică din partida pianului, care nu este altceva decât o formulare diminuată a primului element tematic dublat într-un interval de cvintdecimă.

⁵ Din memoriile fiicelor compozitorului, a existat o tentativă eșuată de interpretare imediat după apariția lucrării.

Exemplul nr.5:



Într-un final, elaborând aceste schițe de analiză elementară a desfășurării dramaturgice și compoziționale – care pot constitui, de altfel, un punct de plecare în cazul unor cercetări exhaustive asupra genului, în repertoriul instrumental de cameră al compozitorului Gheorghe Neaga – se poate conchide asupra caracterului polar al celor două opusuri. Dacă în cazul primului dintre acestea — *Trio* pentru clarinet, vioară și pian — cuprinsul temelor expuse pe o factură predominant polifonică sugerează o oscilare a autorului între păstrarea unor concepte compoziționale și dramaturgice clasice și însușirea altor principii specifice pentru muzica modernă, atunci *Trio*-ul pentru vioară, violoncel și pian reprezintă în sine un argument convingător asupra tendințelor compozitorului spre aspecte înnoitoare ale muzicii, tratările inovative mai ales de nivel dramaturgic fiind substanțiale.

Referințe bibliografice

1. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chișinău: Pontos, 2014. ISBN 978-9975-51-529-0. ISMN 979-0-3480-0193-7.
2. КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987.
3. МИЛЮТИНА, И. Камерно-инструментальное творчество (к вопросу о национальном стиле). В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва: Музыка, 1978, с.36–42.
4. МИЛЮТИНА, И. Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60–70-х годов. В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1988, с.36–42.
5. СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973.

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ И СЕМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЭЛЕГИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ Г. ЧОБАНУ

CONCEPTUL MUZICAL-DRAMATURGIC ȘI SEMANTIC
AL POEMULUI ELEGIC DE GHENADIE CIOBANU

MUSICAL-DRAMATURGICAL AND SEMANTIC CONCEPT
OF THE ELEGIC POEM BY GHENADIE CIOBANU

IRINA CIOBANU-SUHOMLIN,
doctor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.11.04(478)

В статье анализируется «Элегическая поэма» из вокально-симфонического цикла «По прочтении» („Après Une Lecture”) Г. Чобану на стихи В. Матея с точки зрения семантических качеств избранного поэтического источника и характера взаимосвязи музыки и поэзии, на которой основывается музыкальная драматургия произведения. Предлагается выстроить музыкально-теоретическую интерпретацию поэмы, коррелируя музыкальную экспрессию его интонационной и ладовой организации, фактурно-тембрового решения, композиционно-технических приемов и формы в целом с образно-семантическими средствами поэтических строк. Автор приходит к выводу, что музыкально-драматургическая концепция произведения не ограничивается передачей эмоций и чувств поэзии, композитор выстраивает более сложную, кросс-временную и полигlossную концепцию.

Ключевые слова: музыкально-драматургическая концепция, семантика, поэзия и музыка, вокально-симфоническое произведение, цикл, поэма

În articol este analizat „Poemul elegiac” din ciclul vocal-simfonic „Après Une Lecture” de Gh. Ciobanu pe versuri de V. Matei, din punctul de vedere al calităților semantice ale sursei poetice alese și al naturii relației dintre muzică și poezie pe care se bazează dramaturgia muzicală a operei. Se propune construirea unei interpretări muzical-teoretice a poemului, prin corelarea expresiei muzicale a organizării sale modale și intonaționale, a soluțiilor texturale și timbrale, a tehnicii compoziționale și a formei în general, cu mijloace semantico-imagistice ale liniilor poetice. Autorul ajunge la concluzia, că conceptul muzical-dramatic al operei nu se limitează la transferul emoțiilor și sentimentelor ce se conțin în poezie, ci compozitorul construiește un concept mai complex, cross-temporal și poliglossic.

Cuvinte-cheie: conceptul musical-dramatic, semantică, muzică și poezie, lucrare vocal-simfonică, ciclu, poem

The article analyses the “Elegiac Poem” from the vocal-symphonic cycle “After Reading” (“Après Une Lecture”) by Gh. Ciobanu on the verses by V. Matei in terms of the semantic qualities of the chosen poetic source and the nature of the relationship between music and poetry on which the musical dramaturgy of the work is based. We propose constructing a musical-theoretical interpretation of the poem, correlating the musical expression of its intonation and modal organization, the textural and timbral solutions, compositional techniques and forms in general with the image and semantic means of the poetic lines. The author concludes that the musical-dramatic concept of the work is not limited to rendering the emotions and feelings of poetry, the composer builds a more complex, cross-temporal and polyglossic concept.

Keywords: musical-dramaturgic concept, semantics, poetry and music, vocal-symphonic work, cycle, poem

Элегическая поэма (2016) для баритона с оркестром из продолжающегося вокального цикла По прочтении (Après Une Lecture) — сравнительное новое сочинение Геннадия Чобану. Композитор задумал и уже воплотил свою идею в нескольких частях этого обещающего быть масштабным вокально-симфонического творения на стихи современных румынских поэтов, каждый раз избирая нового автора и новую книгу стихов для своего музыкального прочтения. Автором поэтических строк в Элегической поэме стал Валерий Матей — широко печатающийся поэт, публичная персона, известная своей активной общественной позицией, талант которого

сполна раскрылся в стихотворной антологии *Cruciada balcanică* [1] (*Балканский крестовый поход* — здесь и далее перевод поэтических названий, высказываний композитора и т.д. с румынского языка на русский принадлежит автору статьи — И. Ч.-С.). Именно из стихов этого поэтического сборника Г. Чобану отобрал отдельные строки, скомпилированные затем в единый текст, положенный в основу музыкального произведения.

По замыслу композитора, вокально-симфонический цикл *По прочтении* должен воплотить различные взаимосвязи между музыкальным и литературным текстами, музыке при этом отводится роль «акцентуации и эмоционального дополнения семантических валентностей поэзии» [2]. Исходя из этой творческой установки, целью данной статьи является выявление особенностей музыкально-драматургической концепции *Элегической поэмы*, в том числе — семантических качеств избранного поэтического источника и характера взаимосвязи музыкального и поэтического рядов, собственно музыкальной драматургии произведения.

Несомненно, одной из констант задуманного композитором цикла становится поиск разнообразия в подходе к поэтическому слову, облечения его в различные музыкальные формы. Отсюда музыкальная ассоциативность и аллюзии, вплоть до привлечения вагнеровской цитаты, — в одном случае [3], и механистичность рэпа при поэтическом многословии — в другом [4], использованные Г. Чобану при трактовке постмодернистской поэзии Э. Галайку-Пэуна. Эти выразительные средства и композиционные приемы служат разным музыкально-драматургическим концепциям — полистилистической в *Постмодернистской поэме* и кросс-культурной, с прививкой элемента массовой культуры — в *Рэп-поэме*. Т. е. образно-эмоциональный мир стихотворного источника (в котором, надо признать, нет устойчивых образов), созданный с помощью конкретных художественных приемов, оказывается лишь отправной точкой для свободного полета творческой фантазии композитора, который, однако, чутко относится к семантике слов и лексических конструкций, расширяя ее, иногда парадоксально, в музыкальном смысле. В других случаях он проявляет особое внимание к общей эмоциональной окрашенности и экспрессивности текстов, укрытых более прозрачными семантическими покровами. В любом случае, результат музыкального прочтения поэзии композитором в цикле не сводится к иллюстрации или последовательному комментарию стиха, апеллируя к более сложным уровням восприятия и требуя более глубокого понимания музыкальной концепции произведения.

Созданные и успешно исполненные, все три части цикла — *Постмодернистская поэма* (*Poem postmodern*), *Рэп-поэма* (*Poem-rap*) и *Элегическая поэма* (*Poem elegiac*) — продемонстрировали, что в выборе стихотворений Г. Чобану не проявил своих предпочтений, придерживаясь какого-то одного поэтического стиля, жанра или направления. Однако, заметно, что композитора, несомненно, привлекает не просто современная, но актуальная поэзия, с присущими ей качествами многомерности пространств, дискретности сознания, бесконечности, мобильности и спонтанности образов.

«Читая стихи из книги *Балканский крестовый поход*, я обнаружил чувствительную поэзию, столь же элегичную, сколь и драматичную», — делится впечатлениями композитор [2]. (В паронимических парах элегический — элегичный и драматический — драматичный для автора музыки, несомненно, важна не родовая принадлежность лирике или драме, а чувственная сторона, а в паре чувственный — чувствительный имеет значение как общее чувственное восприятие мира, так и повышено-эмоциональная реакция, впечатлительность, в данном случае — поэта).

В основу поэтического текста *Элегической поэмы* положены фрагменты следующих поэм В. Матая: *Видение* из книги *Игра снов*, *В утреннем тумане* из сборника *Заморская звезда*, *Песня* из *Смерть Зенона*, а также *Дойна*, сочиненная и исполненная поэтом. Хотя строки поэтической компиляции для музыкального произведения идентифицированы, все же, на наш взгляд, его

музыкальный ряд следует оценивать с более широких позиций, как воплощение поэтического послевкуся от прочтения всей антологии В. Матея.

Образный мир, создаваемый избранными поэтическими строками, формируется иначе, чем в двух предыдущих стихотворениях, отобранных Г. Чобану для своего цикла. В тексте *Элегической поэмы*, пронизанном онтологической рефлексией, выделяются отдельные устойчивые образы — старое воспоминание, другие пространства, утренний туман, седой лес, которые, относятся не к обычному, событийному плану, а апеллируют к чувственному восприятию. В стихотворном наборе мало глаголов, передающих движение и активное действие, имеющиеся передают скорее состояние и впечатления: «касаюсь», «остановилась», «открываются», «исчезают» и т.п. Создается ощущение зыбкости, таинственности, предчувствия, предвосхищения чего-то значительного, что и привлекло композитора, по его собственному признанию.

Музыкально-драматургическая концепция *Элегической поэмы* строится вокруг одного синтетического, музыкально-поэтического образа, который являет целый мир в произведении Г. Чобану — фольклорной дойны как прототипа мелодии, исполняемой голосом и художественным свистом самим поэтом — Валерием Матеем. (Более точное жанровое определение музыкального образца, по замечанию композитора, — *cântec doinit* — дойнообразная песня). Дойны с данным поэтическим текстом нет в антологии *Балканский крестовый поход*, ее появление в *Поэме* — это плод творческого воображения композитора, который, однако, проясняет и освещает весь концепционный замысел музыкального сочинения, выступая своеобразным ключом к пониманию его образно-эмоционального мира. Г. Чобану обращается к содержательному потенциалу лирической протяжной дойны как символа, олицетворяющего в семантическом смысле печаль, одиночество и покорность перед лицом судьбы. В понимании композитора дойна — «это выражение исконной (древней, изначальной) тоски» [2], передаваемой трудно переводимым на другие языки румынским словом *dor* как выражение сильного душевного состояния, чувства душевного страдания. Одно из многочисленных дефиниций этого емкого понятия, согласно румынскому толковому словарю, соответствует определению элегический (элегическим образом) [5]. Преодолевая искушение в очередной раз интерпретировать эти понятия, ставшие символами румынской традиционной культуры, ограничимся указанием на факт использования в тексте и других схожих образов, например, леса как символа печали, меланхолии, несбывшихся надежд в лирической поэзии М. Эминеску.

Композитор услышал в поэзии В. Матея инкрустированные элементы, коррелирующие с образным строем дойны. Соединив строки разных стихотворений для своей *Элегической поэмы*, он повысил их концентрацию, предваряя тем самым появление дойны в кульминационном пункте произведения. Инкорпорирование одного из объектов в Списке шедевров нематериального культурного наследия человечества по версии ЮНЕСКО — румынской дойны, — в цельную, устойчивую и законченную музыкально-драматургическую конструкцию *Элегической поэмы* придает сочинению иной, возвышенный, трансцендентный масштаб, словно примиряя человеческое бытие и метафизические измерения, возобновляя связь между прошлым и настоящим, макрокосмосом и микрокосмосом.

Методы и средства музыкальной реализации этой философской по своей сути музыкально-драматургической концепции обнаруживают не менее стройную музыкальную организацию произведения, в которой дойне отводится ключевая роль одного из генераторов музыкального материала.

С одной стороны, известно, что эффект созерцания нередко достигается такими средствами как длительно выдерживаемая остинатность, устойчивый тип фактуры, мелодика

вращательного типа, регулярная монотонная ритмическая пульсация, цикличность в противоположность поступательности развития и т. д., а также — музыкальные формы с повторением (репризные, вариационные) [6, с.96–100]. С другой стороны, известная ритмическая свобода дойн в манере *rubato*, позволяющая сконцентрироваться на музыкальной экспрессии, вариантность небольшого числа кратких мелодических элементов, граничащая с импровизационностью, орнаментика, богатая ладовая основа с использованием гемиолики повышают уровень этой экспрессии.

Музыкальное прочтение поэтического текста (отношения слово — музыка) вполне традиционно, композитор строго следует его ритмической организации в виде четырехсложной стопы с акцентом на втором слоге — второй пеон $\cup \text{'} \cup \cup$. Соответствующее ему музыкальное оформление текста в 1 разделе — затактный мотив в трехдольном размере 3/2. В дальнейшем ритмика стиха может меняться, как и музыкальный метроритм, однако благодаря преимущественно силлабической музыкально-текстовой организации, позволяющей следовать за акцентами стиха, в мелодии возникает тесная связь музыки со словом. Для всех музыкальных фраз характерен затакт, соответствующий односложной анакрузе, а также крупные, главным образом четырехдольные стопы. Лишь однажды, в пятом разделе, композитор добавил повторение одного слога в слове и задержал окончание фразы на синкопе, слегка нарушив акценты стиха (т.287–289).

Первый раздел *Элегической поэмы* открывается тихой оркестровой звучностью, корреспондирующей характеру, обозначенному авторской ремаркой *trasognato* — мечтательно, замороженно. Прозрачная фактура гетерофонного сложения формируется из кратких мотивов отдельных деревянных духовых, дублированных разделенными струнными (*divisi*) и виброфоном с колокольчиками, словно повисающих в воздухе на педалях, покоящихся на прочном основании – длительно выдерживаемой педали *H* виолончелей.

В интонационном смысле в первых пяти тактах оркестровой фактуры намечаются основные элементы определенного интервального строения: пара секунд, смещающихся на полутон, предвещающих будущую хроматизацию, репетиции одного звука у фортепиано с флейтой пикколо и мелодическая формула нисходящей камбиаты (неаккордовый звук начавшегося нисходящего движения, после которого следует нисходящий терцовый скачок с заполнением путем возвращения к пропущенному звуку) у первого кларнета. Все эти интонационные единицы оформлены в виде четырехзвучных повторяющихся формул шестнадцатыми. Отличается от них только глиссандо вторых скрипок в диапазоне б.7 — уменьшенной октавы. Описанные элементы, рассыпанные в фактуре, носят фигурационный мелодический характер.

В т.6 сделана попытка придать больше весомости новому диатоническому (нехроматизированному) варианту извилистой, восходяще-нисходящей четырехзвучной формулы, наделив ее укрупненной ритмикой половинных с точкой и четвертей в размере 3/2. Однако звучит она по-прежнему облегченно из-за продолжающегося гетерофонного разделения и последующего наслаения отдельных звуковых точек и дублирующих педалей. Благодаря застыванию звуков на педалях на фоне других, выдержанных педалей формируются тихие диссонирующие кластеры в верхнем, воздушном диапазоне звучания у скрипок *divisi* и двух флейт. Отдельные мелкие интонационные события, которые происходят в описанной оркестровой гетерофонии до вступления солиста, сохраняют секундово-терцовую интервальную основу, заявленную с самого начала произведения. Наиболее запоминающийся облик из всех этих элементов — у четырехзвучной формулы камбиаты, которая повторяется неоднократно в первоначальном виде и на той же высоте в партии первого кларнета.

Секундово-терцовый комплекс в оформлении относительно крупных длительностей — четвертей и половинных с точкой — появляется в тематическом значении в партии вступившего

солиста. Здесь не только экспонируется ключевая интонация *Элегии* в виде определенной ритмоформулы, но и намечаются важнейшие приемы ее развития. Уже в первом предложении начальный исходный мотив, представляющий собой терцово-секундовый упор в звук *d*, начинает расширяться, образуя мелодическую формулу камбиаты. Во втором предложении секвентно-повторного периода, который соответствует первым двум строкам текста, вариант секундово-терцовой ритмоформулы камбиаты хроматизируется и секвенцируется в нисходящем движении, выпрямляясь во втором звене. Тем самым почти октавное пространство с центром *d* разбивается на два сегмента: первый — между нижней терцией *h-d*, заполняется преимущественно в восходящем направлении благодаря вводнотоновости (*ais-h*, *cis-d*). Второй — между верхней квинтой и центральным тоном *a-d*, — наоборот, в нисходящем, путем буквально сползающей по малым секундам извилистой мелодической линии.

Окружающие мелодию солиста инструментальные голоса прозрачной фактуры образуются на основе того же терцово-секундового интервального комплекса, интонационно осмысленного как постоянно варьируемые и секвентно перемещаемые четырехзвучные формулы камбиаты либо многократно повторенные, трелеобразные, двузвучные секундовые, благодаря пульсации шестнадцатых отличающиеся в ритмическом отношении от партии баритона.

В фактурном отношении инструментальное сопровождение второго предложения представляет собой образец гетерофонии благодаря дублировкам основного мотива — камбиаты шестнадцатыми, повисающего на одновременно формирующихся педалях. Длительно выдерживаемая педаль виолончели перемещается на звук *d*. Хлесткое оркестровое *tutti* в виде застывшего аккорда из двух чистых квинт на расстоянии секунды в крайних регистрах (*F-C* и d^2-a^2) с большой терцией в центре (e^1-gis^1) маркирует границу между первым и вторым разделами.

Следующий контрастный раздел с обозначением метронома $\text{♩}=100$ в размере 2/4 воплощает образ легкого (ремарка *leggero*) движения: на фоне кварто-квинтовой педали виолончелей с альтами и контрабасов движутся два сплошных фигурационных пласта в высоком регистре. Первые четыре пюльта первых скрипок, дублированные поочередно вступающими флейтами, исполняют секундово-терцовую нисходящую четырехзвучную формулу (терция в обрамлении двух разных секунд — $d^3-des^3-c^3-as^2-ges^2$), выливающуюся в длительное трелеобразное продолжение с завершением тем же секундово-терцовым восходящим четырехзвучием. Второй пласт, представленный вторыми скрипками *divisi*, дублированных чередующимися в той же манере первым и вторым кларнетами, озвучивают также четырехзвучную, но уже восходящую фигуру в объеме ум. 4 с б.3 в центре и м.2 по краям — $c^2-des^2-es^2-fes^2$, повторяемую остигательно на протяжении большей части раздела (тт.40–74).

Общее впечатление многослойности и полиладовости верхних голосов складывается благодаря различию четырехзвучных формул (выписанная трель и восходящий оборот), а также их звуковому составу, в котором противопоставлены звуки из крайних сегментов гептахорда со структурой 1 1 1 1 2 2 (*c-des-d-es-fes-ges-as*). Два пласта, организованные в виде моноритмического движения шестнадцатыми — своего рода *perpetuum mobile*, воплощают бег времени. Эта ассоциация усиливается благодаря тикающим время от времени тритонам флейт, дублированных глиссандирующими в объеме тех же интервалов последними пюльтами скрипок, колокольчиками и вибратоном. Однако композитор пытается преодолеть механистичность моноритмической пульсации путем облегчения общего звучания (*leggero*, *mp*), уменьшения звучащей массы благодаря *divisi* струнных и их дублировки чередующимися деревянными духовыми, добываясь камерного звучания, параллельного содержанию поэтического текста

(«аура», «касаюсь», «замерла», «старое воспоминание» и т.п.). Кружево струнных соткано таким образом, чтобы можно было отчетливее услышать звучание деревянных духовых.

Нижние голоса оркестра — виолончели, контрабасы и альты — также организованы в самостоятельный пласт педалей разного интервального состава, в том числе — квинты, тритоны, секундовые комплексы (например, соединение двух секунд на расстоянии тритона в т.108). Эти педали, которые иногда усиливаются гетерофонными наслоениями других голосов, создают постоянный фон, компенсируя и балансируя активность происходящих звуковых событий и обеспечивая общую элегичность.

Редкие прорывы труб на *mf*, словно из упоминаемой в тексте «темноты», «других пространств», на фоне стабильных педалей также участвуют в создании представления о разном времени — пульсирующем, субъективном и растянутом, вечном. Эти и другие детали оркестровой ткани (например, глиссандо колокольчиков и вибратона) воспринимаются как тембровые блики, создающие настроение.

Развитие в этом разделе осуществляется в основном фактурно-тембровыми средствами — включением-отключением инструментов, а также изменением расстояния между крайними точками остинато в первом оркестровом пласте, происходящим из-за сокращения времени исполнения трели. Перед вступлением солиста на фоне этого варьированного остинато педаль контрабасов и альтов устанавливается на звуке *d*, а виолончели позже строят квинтовую педаль к ним. Вступление солиста непосредственно готовят фаготы с виолончелями, предвосхищающие его терцово-секундовый зачин. В пластовой оркестровой фактуре у альты, дублированного бас-кларнетом, проскальзывает нисходящий секундово-терцовый оборот шестнадцатых как реминисценция первой части и одновременно — настройка солиста, который исполняет его варианты и в первом, и во втором предложении этого раздела. Во втором предложении периода повторно-секвентного строения расширение секундово-терцовой формулы приближается к интонациям дойны (на словах “Alte spații se deschid”, т.74–80). Это вызывает иллюзию интонационного изменения в составе четырехзвучной поступенной формулы из-за метрического перемещения ее начала на слабую долю. «Иные пространства» словно иллюстрируются арфообразными, арпеджированными пассажами фортепиано на *f*. На время исчезает педаль, устанавливаясь позже на других звуках.

После окончания партии солиста происходит переорганизация фактуры, исчезает пластовость, однако ее элементы (секундово-терцовый комплекс и трелеобразное движение), измельчаясь, сохраняются в функции фона. Рельефом к ним становятся отдельные интонации дойны — интонируемые на *f* ниспадающие кварты и секунды, вписанные в объем терции (как проходящий звук от терцового тона лада с последующим предъемом к первой ступени) у медных духовых. Композитор дает несколько вариантов трехзвучного оборота дойны — краткий (т.116–117), полный (т.96–97), расширенный (т.102–104) и орнаментированный (т.117–119), демонстрируя неоднократно свою приверженность вариантному принципу развития мелодии в *Элегической поэме*.

В следующем, третьем разделе (♩=106, т.127–166) происходит уплотнение оркестровой фактуры, многослойность которой увеличивается, не теряя легкости, воздушности звучания (согласно композиторской ремарке *senza accenti*). При сохранении смешанной оркестровки партии деревянных духовых, дублированных струнными *divisi*, образуют девять линий: шесть деревянно-струнных и три — только струнные (у четвертых и пятых пультов первых скрипок и пятого пульта вторых), большинство которых вариантно соотносятся друг с другом, реализуя идею гетерофонного многоголосия. Общий принцип строения всех этих линий — изоритмическое остинато, при котором двухтактная мелодико-ритмическая формула в каждой

из девяти линий, сформированных пятнадцатью оркестровыми партиями, неизменно повторяется двадцать раз.

Звуковысотной основой этого раздела является полиладовость, так как верхняя часть звучащего пространства опирается на варианты комбинации звуков *es-d-des-c-b-g-f* в партиях трех отдельно взятых флейт, дублированных или варьированных пятью линиями у шести пультов первых скрипок. А в нижней, также по принципу гетерофонии, соотносятся три кларнета с самостоятельными партиями и дублирующие либо варьирующие их четыре линии вторых скрипок, образованные звуками *eis¹-fis¹-gis¹-cis²-h¹*. Общий набор в сумме дает почти полную хроматическую гамму (без звуков *e* и *a*), однако интонационное осмысление ее опирается на краткие мотивы на основе того же секундово-терцового комплекса из терции в окружении двух секунд, где терция может быть заменена более широким интервалом, либо на трелеобразное последование повторяющихся секунд.

Прихотливая ритмическая игра кратких формул в неизменном, но переливающимся разными гранями звуковом пространстве, напоминает витражную технику Оливье Мессиана, излюбленными техническими приемами которого также была оstinatность и полиладовость. Свободное остинато колокольчиков, ассоциирующееся с бликами света, усиливает красочность. Обращение композитора к колористической оркестровой звучности вызвано поэтическим текстом в партии солиста, в которой речь идет о «цветах (красках), исчезающих в утреннем тумане». Длющиеся педали виолончелей с контрабасами, которым изредка вторят фаготы и контрафагот, подводят под эту звуковую игру солидный фундамент. Истаивание звучности на педали в конце раздела сопровождается нанизыванием отдельных кратких формул — оборотов будущей дойны.

Четвертый раздел (♩=62, т.184) оказывается кульминационным в общей композиции *Элегической поэмы*, так его представил сам композитор в авторской аннотации на произведение. Здесь все подчинено дойне, которая звучит в разных вариантах: вначале мелодию дойны исполняет баритон соло, затем она слышится в записи, в исполнении поэта, который напевает несколько строк, а затем насвистывает ее. Композитор, в своем стремлении к сохранению аутентичности, использовал некоторые специфические приемы народного инструментального исполнительства.

Так, оркестровое вступление открывается характерным пассажем — взлетом низких струнных, дублированных фаготом и бас-кларнетом, звуковой основой которого является гемиольный доминантовый лад от *g*, с двумя увеличенными секундами. Имитация алеаторическими средствами цимбальной импровизации *ad libitum* у фортепиано, которая исполняется ударами по струнам палочками от ксилофона или цимбал, предваряет, а затем вклинивается в партию солиста со словами “*Hai, doru și iar doina*” — двумя ключевыми понятиями для образно-эмоциональной концепции произведения. Изменение направления мелодической линии песни с нисходящего (точнее, ниспадающего) на восходящее и достижение IV, а затем V ступеней диатонического эолийского лада *g* связано с остановкой благодаря алеаторическому расширению у фортепиано. В дальнейшем эти два приема — гемиольный взлет и алеаторическая имитация импровизации — распространяются и на другие инструменты оркестровой партитуры. Звучанию дойны в аудиозаписи композитор отвел примерно 1 минуту 10 секунд, указав свободный характер ее исполнения — *senza metrum*.

Возвращение педалей у контрабасов с альтами и гармонической фигурации по широким интервалам у фортепиано, сопровождающих будущую начальную фразу баритона, которая набирается левой рукой фортепиано в кластер, возобновляет естественный ход событий *Поэмы*, переключенный временно на дойну. Судя по тексту, возникающая содержательная реприза

расширена, обрастая новыми образами и смыслами. В партии солиста вновь звучат секундово-терцовые интонации, но теперь в расширенном объеме благодаря мелодическому разрастанию в верхнем диапазоне звучания. Эта ключевая интонация продолжает развиваться в оркестровой ткани в виде кратких четырехзвучных оборотов шестнадцатыми длительностями. Словно иллюстрируя поэтическую фразу «в печальном нанизывании колец», устойчивый секундово-терцовый оборот, в котором теперь преобладают малые секунды, начинает секвенцироваться по малым терциям. Генерируя ряд одновременно звучащих инструментальных вариантов, он становится основой островков гетерофонной фактуры, напоминая этим первый раздел сочинения. Элементы гармонической фигурации фортепиано — отдельные арпеджио по диссонирующим интервалам, как правило, в сверхоктавном диапазоне, блуждают по оркестровым партиям. Не забыты и увеличенные секунды, связанные с дойной, которые тоже вносят вклад в общую хроматизацию звучания.

Внезапный сдвиг, происходящий из-за резкого изменения характера звучания — вторжение диссонирующих аккордов-гроздьев на *ff* с артикуляцией *marcato molto* у всего оркестра *tutti*, кроме флейт и кларнетов, поддержанных ударными, знаменует наступление пятого раздела (♩=78, т.254). Этот новый, драматический образ появился в *Элегической поэме* в результате композиторской трактовки текста «знамена развеваются на ветру», ассоциируемого с военными штандартами. Чередование грозных аккордов с боевыми кличами духовых, в основе которых лежит отдаленный вариант той же четырехзвучной формулы мелкими длительностями (в данном случае — триолями шестнадцатых), но в восходящем движении и интервальном расширении, сменяется эпизодом в смешанной технике.

Здесь алеаторические квадраты со вписанными краткими интонационно-ритмическими формулами, свободно чередующимися *senza metrum* у второй флейты, третьего гобоя и второго кларнета, накладываются на линии строгого остинато у первой флейты, первого и третьего кларнетов. У флейты пикколо точная двухтактная остинатная последовательность устанавливается со второго повторения, а струнные с вибратоном участвуют в варьировании остинатных линий, в очередной раз демонстрируя остинатно-вариационную технику. При этом линии струнных по отношению друг к другу по вертикали также варианты и формируют гетерофонную фактуру. В целом складывается оркестровый блок из двух тактов, который неоднократно повторяется (т.263–292), чередуясь то с партией солиста, то с боевыми кличами духовых.

В интонационном строении музыкального материала последнего раздела наблюдается реминисценция интонаций первой части — секундово-терцовый четырехзвучный комплекс в нисходящем движении шестнадцатых у первой флейты, нисходящие трелеобразные двузвучные мотивы у второй флейты и вибратона, восходящие — у третьего кларнета, а также общая секундово-терцовая основа мелодических линий.

Такая сложно организованная тембро-сонорная фактура передает зыбкость, нереальность метафорического текста, в котором осенний лес с пожухлой травой и увядшими листьями, олицетворяющие быстротечность жизни, падает к звездам, как символу вечного света. При этом возникают ассоциации с платоновским представлением о душе, которая возвращается к своей звезде. Возможно, это и хотел выразить музыкальными средствами композитор, путем сочетания линейного времени постоянных изменений и циркулярного, циклического остинато как временного олицетворения вечности. Тихое окончание произведения, с истаяющей на педалях звучностью, где отдельные активные детали воспринимаются как отголоски прошлого, вполне соответствует общей концепции *Элегической поэмы*.

В заключение, суммируем результаты аналитических наблюдений. Образно-драматургическая концепция произведения расширяет рамки поэтического текста, и

осуществляется это собственно музыкальными средствами. Цельность сочинения на основе компиляции поэтических текстов обеспечил единый интонационный комплекс, в котором ведущее значение приобретает секундово-терцовая интервалика. Последование двух секунд, обрамляющих терцию, становится важной конструктивной и семантической единицей произведения. Ее конкретная интонационная форма и, соответственно, выразительное значение меняется в зависимости от контекста, появляется ли она в заглавной функции — рельефа или фона, участвует ли она в создании более или менее напряженного образа или чувства. Появление множества вариантов одной секундово-терцовой формулы наделяет ее не только конструктивной функцией, но и обеспечивает полисемантический характер.

Это и заглавный мотив соло баритона, концентрированное музыкальное выражение вербального смысла всей поэмы, с его ограниченностью от окружающей интонационной среды. Это и основа линий фактуры, которые словно распыляют основной смысл, обволакивая его общими формами движения, поскольку в виде ровных шестнадцатых моноритмической фактуры варьированные мотивы того же интервального содержания теряют свою индивидуальность и значительность. Их задача — развитие и движение образа; тем самым, приобретая пассажно-фигуративный характер, они утрачивают роль интонационной концентрации, но наделяются формообразующими функциями.

Секундово-терцовые интонационные структуры являются элементами ладовой (модальной) системы, полимодальные сочетания в *Поэме* также нередки. Композитор постоянно изменяет величину избранных интервалов, в зависимости от поэтического контекста, точнее, от его эмоционально-чувственной выразительности. Для разрядки напряжения обычно используются большие секунды, и наоборот, для его усиления применяются малые. Суммировав все интервалы, возникающие на протяжении одного раздела, получим один лад, в следующем — другой. В результате складывается полная хроматическая гамма. По мнению композитора, это дает большие красочные возможности, когда он не ограничен какой-то определенной ладовой структурой.

Смешанная техника композиции, примененная Г. Чобану в *Элегической поэме*, включает использование приемов интонационного варьирования, техники остинато, оркестровой гетерофонии, пластовой (полипластовой) фактуры, алеаторики, а также тембро-сонорного письма. Такое разнообразие композиторских средств потребовалось для создания эмоционально-образной глубины и разнообразия оттенков чувств и настроений, связанных не столько с экзистенциальной зарисовкой — грустной жизненной историей, сколько с философской печалью.

Концепция *Элегической поэмы* Г. Чобану — почти полигlossная (многоречевая) и кросс-темпоральная (чрез-временная): преодоление момента разорванности современного сознания, которое ищет и находит гармонию в обращении к родникам чистой, незамутненной аутентичной национальной культуры. Этот мировоззренческий и культурный аспект, характеризующий современность как конфликтную эпоху, выражен в музыкальном произведении не только поэтически, но и музыкально. Два мира — традиционных ценностей и современных поисков, которые сегодня разделены временем и пространством, различаясь формами своего проявления, оказываются ближе, чем кажется. При этом композитору удалось избежать двух содержательно-семантических штампов, связанных с поэтическим и музыкальным обращением как к типично романтическим жанрам, так и к фольклорным образцам. Один из них — образ романтического героя, сражающегося со своей судьбой, другой — погружение в исторический колодец румынского бессознательного — миоритическое пространство (Л. Блага). Г. Чобану, опираясь на поэзию В. Матея, выстраивает собственное, органичное духовно-эмоциональное пространство, переплавляя импульсы традиции и современности, инициируя трансформацию

существующих культурных кодов. Совершая личностную гносеологическую революцию, композитор демонстрирует в очередной раз собственный прорыв к новой культурной идентичности, который, на наш взгляд, и определяет специфику его творческой индивидуальности в культурном пейзаже современности.

Библиографические ссылки

1. MATEI, V. *Cruciada balcanică*. Chișinău: Mesagerul, 2013. ISBN: 978-9975-9907-9-0
2. *Programa concertului din cadrul Festivalului Internațional Mărțișor*, din 05.03.2017, Filarmonica Națională. Interp. Vitalie Cebotari (voce bariton) și Orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale, dirijor Mihai Agafița. Chișinău, 2017.
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, nr.1 (28), pp.8–15. ISSN 2345–1408.
4. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Музыкальная трактовка поэтического источника в *Рэн-поэме* из вокально-симфонического цикла для баритона с оркестром *Après Une Lecture* Г. Чобану. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017, nr.1 (30), pp.44–51. ISSN 2345–1408.
5. *Dor*. În: DEX [online]. [citat 29.03.2018]. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/dor>
6. СОКОЛОВ, О. *Морфологическая система музыки и её художественные жанры*. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994.

КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА *ДЕВЯТАЯ ЛУНА* ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ

PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE CICLULUI VOCAL
A NOUA LUNĂ ÎN CER DE GHENADIE CIOBANU

COMPOSITIONAL AND DRAMATURGICAL FEATURES OF *THE NINTH MOON*
(*A NOUA LUNĂ ÎN CER*) VOCAL CYCLE BY GHENADIE CIOBANU

ЕЛЕНА КОНУНОВА,

музыковед,

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

доктор искусствоведения, профессор,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 784.087.612.2(478)

784.087.612.2:781.61

В статье раскрываются композиционно-драматургические особенности вокального цикла «Девятая луна» Г. Чобану, которые обусловлены его принадлежностью к форме сюиты. Характеризуется интонационно-тематическое и тембровое строение каждой из четырех частей, выявляются их композиционные функции. Делается вывод, что единству целого способствует мелодико-интонационная общность частей, сходные громкостно-динамические приемы завершения каждой части и общий восточный колорит музыки, создаваемый выбором специфического ансамбля исполнителей, звучанием текста на китайском языке, ладовым и ритмическим строем звукового материала. Существенную роль играет философский характер поэтического текста с типичной для китайской поэзии идеей единения человека, природы и космоса.

Ключевые слова: Геннадий Чобану, вокальный цикл, сюита, драматургия, композиционная функция, лирика, эпос

În articol sunt dezvăluite particularitățile compozițional-dramaturgice ale ciclului vocal „A noua lună în cer” de Ghenadie Ciobanu, determinate de forma de suită a lucrării. Autorii caracterizează structura intonațional-tematică și timbrală a celor patru părți, determinând funcțiile compoziționale ale acestora. În concluzie, autorii constată că unitatea întregului este asigurată de comunitatea melodică și intonațională a părților componente, utilizarea unor procedee similare ale dinamicii pentru finalizarea fiecărei piese, de caracterul general oriental al muzicii, condiționat de alegerea ansamblului specific de interpreți, de pronunțarea textului în limba chineză, cât și de structura modală și ritmică a materialului sonor. Un rol esențial îl comportă conținutul filozofic al textului poetic, ce denotă prezența ideii specifice poeziei chineze: unitatea omului, naturii și universului.

Cuvinte-cheie: Ghenadie Ciobanu, ciclul vocal, suită, dramaturgie, funcția compozițională, lirică, poezie epică

The article reveals the compositional and dramaturgical features of „The Ninth moon” vocal cycle by Ghenadie Ciobanu, which are determined by its belonging to the form of the suite. Characterized by intonation-thematic and timbre structure of each of the four parts, identifies their compositional functions. It is concluded that the unity of the whole is facilitated by the melodic-intonational community of the parts, similar loud-dynamic techniques for completing each part and the overall oriental flavor of music, due to the choice of a specific ensemble of performers, the sound of the Chinese text, modal and rhythmic structure of the sound material. A significant role is played the philosophical nature of the poetic text with the idea of the unity of man, nature and space, typical of Chinese poetry.

Keywords: Ghenadie Ciobanu, song cycle, suite, playwriting, composition function, lyrics, epic

Предметом анализа в настоящей статье является написанный в 1992 году вокальный цикл *Девятая луна* Геннадия Чобану на стихи китайских поэтов. Это произведение, впервые представленное публике на творческом собрании Союза композиторов и музыковедов Молдовы вскоре после его завершения, в следующем же году прозвучало в рамках Международного

фестиваля современной музыки *Дни новой музыки* в Кишиневе. И хотя в прессе не появилось сколько-нибудь развернутых рецензий или аналитических заметок, посвященных этому сочинению, оно, без сомнения, осталось в ряду наиболее запомнившихся музыкальных явлений фестиваля. Впоследствии вокальный цикл исполнялся в Румынии, а в 1994 году подвергся детальному музыковедческому анализу в рамках дипломной работы, автором и научным руководителем которой стали пишущие эти строки. Дискуссии в процессе обсуждения данного аналитического труда и интерес к сочинению Г. Чобану, «провоцирующему» целый ряд актуальных теоретических проблем, побудили к созданию научных публикаций, посвященных этому камерно-вокальному опусу.

Вокальный цикл *Девятая луна* интересен по многим причинам. Наиболее очевидные из них — оригинальность литературного первоисточника и своеобразие средств музыкальной выразительности. Первый из названных мотивов обусловил появление отдельной научной статьи под названием *О поэтической основе вокального цикла «Девятая луна» Геннадия Чобану* [1]. В настоящей публикации рассматриваются композиционные и драматургические особенности вокального цикла Г. Чобану *Девятая луна*, которые, на наш взгляд, определяются его принадлежностью к сюитно-циклическим структурам. Действительно, каждая из четырех частей сочинения базируется на самостоятельном тематизме, имеет в своей основе завершенную форму, отграничена от других небольшими цезурами.

Первую часть, образный мир которой определяется картиной влажной осенней ночи, можно охарактеризовать как дуэт голоса и английского рожка; время от времени он чередуется с прерывающимися монотонными звуками ударных. Каждая из ведущих мелодических линий развивается самостоятельно. Сочетаясь, они сосуществуют в общей музыкальной ткани, не сталкиваясь и не противореча друг другу, скорее — взаимодополняясь.

Мелодико-интонационное развитие музыки первой части основано на постепенном раздвижении интервального диапазона. Вариантные изменения интонационного зерна (терции) заполняют семнадцать тактов, лишь к восемнадцатому достигая квинты. При движении к кульминации постепенно расширяется диапазон. И здесь, вторя английскому рожку, в вокальной партии появляется большая септима, подчеркнутая дважды произносимым словом *luna* (луна). После этого динамический спад приводит к заключению: им становится сольное звучание тамбурина.

Начало второй части, где возникает образ поэта, спускающегося в лодке по течению реки, вводит слушателя в иную образную сферу. Резко звучащие ударные (ремарка *ben ritmato, sempre marcato*) воспринимаются равноправными в ансамбле исполнителей. Мелодический диапазон этой части ограничен квинтой, зато вокальная партия насыщается пунктирными ритмами, синкопами. Все это в сочетании с пронзительным *ostinato* рожка на звуке d^3 создает контраст предыдущей первой части.

Третья часть, воспроизводящая картину отраженных в небе озябших под дождем цветов, опадающих мокрых листьев и тумана над лодкой, самая протяженная в цикле. Краткая реплика английского рожка экспонирует интонационное зерно всей части. Им является интервал септимы, образованный крайними звуками названной интонации. Этот интервал, впервые прозвучавший в кульминации первой части, становится здесь основой мелодического развития, варьируясь самыми различными способами. Это и многообразные ритмические варианты, и обилие секунд (обращение септимы), и многократно повторяющийся прием *glissando*, подчеркивающий резкое расширение мелодического диапазона. В дальнейшем развертывании материала внутреннее пространство малой септимы заполняется интонациями, построенными на типичных для пентатоники ходах («покачивание» мелодии на больших терциях и больших секундах), что придает музыкальной ткани характерный восточный колорит. Третья часть — кульминация лирической образной сферы цикла. Это проявляется в преобладании здесь

мелодического начала и в отсутствии ударных инструментов, что в полной мере компенсируется звучанием последней части цикла, ее исполняет только группа ударных.

Заключительной, как и трем первым частям, соответствовала поэтическая строфа. По словам Г. Чобану, стихотворение, вдохновившее создание четвертой части, наполнено звучанием церковных колоколов и «топотом конских копыт по шуршащей траве». Но в окончательном варианте композитор исключил его из общего текста цикла. Мотивы этого могли быть различными: предложим свой вариант трактовки данного приема.

Отсутствие мелодического начала в финале вокального цикла, без сомнения, — экстраординарное музыкальное «событие», не могущее не привлечь внимание слушателя. Звучание лишь ансамбля ударных (при полном отсутствии мелодических голосов), конечно, нарушает сложившуюся к этому времени инерцию восприятия, активизирует слушательский интерес. В то же время этот прием — не что иное как частное проявление более общей психологической закономерности. Ее можно обозначить как слом сформировавшейся слушательской установки. Примеры тому обнаруживаются, как правило, в заключительных разделах формы. Такое их местоположение служит акцентированию завершающего характера данных разделов. Ту же формообразующую функцию в контексте целого выполняет и нестандартное тембровое решение финала вокального цикла.

Описываемый прием примечателен и с точки зрения содержания. Многообразие тембров восьми используемых здесь ударных инструментов и импровизационная непредсказуемость ритмического развертывания четвертой части вокального цикла Г. Чобану вызывают яркие ассоциации со звучанием оркестра гамелан (в состав которого, как известно, входят главным образом ударные инструменты, а основным принципом развертывания является импровизационность). Очевидная параллель с восточной традицией музицирования в заключении цикла древнекитайской тематики — естественное объяснение такого решения части. Обоснованием выбора исполнительского состава может послужить и то, что предельно эмоциональную, мелодически насыщенную третью часть автор стремится контрастно оттенить: отсюда логичным представляется тембровое решение этого номера — лишенное мелодического начала (а с ним и текста), его звучание как нельзя лучше передает объективный характер образного содержания сочинения.

Итак, перед нами четырехчастный вокальный цикл, сходный по композиции со строением других — типических — циклических форм. В основе расположения частей этой формы лежит такое взаимодействие принципов контраста и единства, которое нормативно для старинной четырехчастной танцевальной сюиты. Аналогия со старинной циклической формой приводится нами не в связи с попыткой таким образом обнаружить жанровые истоки анализируемого вокального цикла. Речь идет лишь о логическом подобии циклической формы в обоих случаях. Рассматривая с этой позиции номера вокального цикла Г. Чобану, можно убедиться, что каждый из них выполняет определенную композиционную функцию: первый и второй, экспонируя центральные образы, сходны с не слишком контрастирующими аллемандой и курантой, третья — как лирический центр произведения — напоминает сарабанду, а заключительная часть сопоставима с финальной жигой. Таким образом, индивидуализация композиционных функций каждой части цикла выступает одним из факторов его единства.

Другим средством единства цикла является его тембровая сторона. В музыкальной ткани первой и второй частей представлены все используемые в произведении инструменты: если в начальном номере ударные выполняют вспомогательную функцию, они лишь обрамляют дуэт голоса и рожка, вступая по очереди в паузах, то во втором они становятся равноправными в исполнительском ансамбле, что подчеркнуто снижением мелодической роли голоса и английского рожка: в вокальной партии сужается мелодический диапазон, рожок статично

повторяет один звук. Две последующие части цикла выявляют тенденцию разделения всего исполнительского состава на две тембровые группы: мелодическую, образованную голосом и английским рожком, и ритмическую, в которую входят все ударные. Таким образом, третья и четвертая части вокального цикла условно можно назвать каденциями каждой из тембровых групп. Третий номер построен как диалог голоса и английского рожка; чередование их реплик рельефно выявляет тембровые особенности каждого исполнителя. В финальной части цикла впервые используется единовременное соединение всех ударных, дающее возможность подчеркнуть их тембровое своеобразие.

В качестве следующего фактора, способствующего единству цикла, предстает мелодико-интонационная (интервальная) общность. Интервалы терции, секунды, септимы буквально пронизывают произведение, создавая интонационную связь между номерами. Так, первая часть начинается с большой терции в вокальной партии. Повторенная двенадцать раз на протяжении семнадцати тактов в сочетании с обилием секундовых ходов, она настраивает восприятие слушателя на пентатоническую основу звуковысотной стороны произведения. Именно терцию композитор делает основополагающей в интонационном комплексе произведения. Не случайно она использована в кульминации третьей части и, тем самым, всего цикла.

Еще одним интервалом, формирующим интонационный круг произведения, является септима. «Завоеванная» в результате постепенного расширения звуковысотного диапазона в кульминации первой части, в дальнейшем септима появляется только в третьей. Зато здесь она приобретает главенствующую роль, пронизывая всю музыкальную ткань. Интересна логика интервального «движения» в этих частях (таблица 1):

Таблица 1.

Первая часть	Третья часть
терция < септима > терция	септима > терция < септима

Во второй части, представляющей иную образную сферу, в мелодии, как уже указывалось, преобладают секундовые интонации. Вокальная партия скорее ассимилирует ритмические формулы ударных, нежели получает собственное самостоятельное развитие. С этой точки зрения, безвокальное решение финала можно рассматривать как продолжение линии, намеченной второй частью цикла. Обобщающее значение четвертой части проявляется и в ее связях с предыдущим номером: ритмический рисунок финала заимствован из партии английского рожка третьей части.

Композиционному единству цикла служит и дополнительный момент его музыкальной конструкции: каждая из частей имеет короткое, но очень характерное по громкостной динамике окончание: *piano* — *crescendo* — *forte* — *diminuendo* — *piano*. Едва различимое в первой части в исполнении тамбурина *solo*, оно воспринимается как отдаленное эхо. Во второй части мы видим детализацию этого приема — настойчивые частые удары гонга подчеркивают динамическую волну. В конце третьей части ставшая уже привычной формула окончания поручается английскому рожку. И в финале громогласный большой барабан заключает цикл на *ff*. Этот прием, получая развитие от номера к номеру, несмотря на свою краткость, создает сквозную линию в произведении, связывает его в одно целое.

Единство формы в *Девятой луне* проявляется и в ее драматургическом плане. Поскольку одним из главных факторов целостности цикла является его литературная основа (о чем подробно говорится в другой статье авторов [1]), а основной сюжетно-смысловой линией произведения становится идея неразрывности триады «Небо — Земля — Человек», приятие природы и мира во всем их многообразии, единение героя с Космосом, — ее без натяжки можно определить как идею «гармонии мира», центральную идею эпоса. Ведь, как известно, объективизированный рассказ героя о происшедших событиях, показ жизни во всем ее

многообразии и широте, осознание единства мироздания, представляет идейно-образный мир произведений эпических.

Но не только эта мысль стала объединяющей для сочинения Г. Чобану. Совершенно очевидно, что с точки зрения родовых признаков каждое стихотворение цикла отмечено особыми чертами. Так, первое из них, объективно-отстраненно описывающее осеннюю природу, можно назвать эпическим. Во втором — строки «Луна, полумесяц осенний» (обращение) и «плыву и я, спускаюсь по течению» выдают присутствие лирического героя, являющегося пока лишь частью ночного пейзажа. Это дает основание говорить о лирико-эпических свойствах данного стиха: изображаемое событие преподносится не только описательно, но и сквозь призму переживаний лирического героя, придавая происходящему личностный оттенок. Зато третий отрывок, заканчивающийся вопросом героя о своей судьбе и являющийся эмоциональной кульминацией цикла, явно может быть обозначен лирическим, так как именно лирика выдвигает на первый план содержания его субъективную сторону. Следовательно, в литературной основе произведения прослеживается определенное движение художественно-родовых черт: от эпических к лирическим, через их взаимопроникновение.

Раскрытие этого процесса подчинено и несколько статичное, повествовательное развертывание музыкальной ткани. В первую очередь, оно проявляется в вокальной партии цикла. Состоящая из коротких фраз-интонаций, где каждому звуку соответствует определенное слово текста, линия голоса носит подчеркнуто речитативный характер. Этим достигается ощущение рассказа, повествования, характерное для эпоса. В то же время партия меццо-сопрано, окрашенная различными эмоциональными оттенками в каждой части (в первой — созерцательно-спокойная, во второй — более напряженная, в третьей — экспрессивная), создает в масштабе всего цикла образ длительного переживания одного события, типичный для лирических произведений.

С точки зрения драматургии представляется важным и национальный колорит музыки цикла. Достижимый различными путями (выбор специфического ансамбля исполнителей, звучание текстов на китайском языке, ладоинтонационная основа материала) и пронизывающий все части, он передает «экзотические тона восточной поэтики, обращение вглубь веков» [2, с.8].

Лирико-эпические особенности анализируемого вокального цикла рельефно проявляются и в формообразовании. Части, небольшие по объему, одноаффектные по смыслу, сквозные и открытые по строению, выражают типичное для лирики стремление к миниатюризму. О том же свидетельствует и особая роль синтаксического уровня музыкальной конструкции: композитор выводит на первый план не тематические, а мелодико-интонационные, ладовые, ритмические, фактурные формы организации как основные линии музыкального развития.

Вместе с тем, соединение относительно самостоятельных номеров в четырехчастный цикл как ряда фиксированных «поэтических картин» образует построение, основным принципом которого становится дополняющее сопоставление, свойственное панорамному эпическому развертыванию. Следовательно, лирические миниатюры, объединенные в цикл, становятся отражением временной безграничности эпоса. Таким образом, исследование особенностей художественного содержания и, шире, логики общего развития вокального цикла *Девятая луна* Г. Чобану позволяет говорить о претворении закономерностей лирико-эпического характера.

Библиографические ссылки

1. КОНУНОВА Е., ЦИРКУНОВА С. О поэтической основе вокального цикла *Девятая луна* Геннадия Чобану. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017, nr.1 (30), pp.124–129. ISSN 2345-1408
2. ЛИСЕВИЧ И. *Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков*. Москва: Наука, 1979.

REVELAȚIE VLADIMIRA ЧОЛАКА: ОТРАЖЕНИЕ САКРАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ СРЕДСТВАМИ НЕОАРХАИКИ

REVELAȚIE DE VLADIMIR CIOLAC: REFLECTAREA TEMATICII SACRALE
PRIN MIJLOACELE NEO-ARHAICII

THE REVELATION BY VLADIMIR CIOLAC: REFLECTION OF THE SACRED SUBJECTS
BY NEO-ARCHAIC MEANS

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

CZU 785.16(478)

Статья посвящена новому произведению молдавского композитора Владимира Чолака Revelație (Откровение) для струнного оркестра и представляет собой аналитический этюд, раскрывающий символику его названия в контексте основной концепции сочинения. В его основе лежит идея индивидуального художественного решения, ориентированного как на объективное, так и на субъективное восприятие религиозно-философской тематики и отражающего музыкальными средствами принципы современной тенденции создания новой простоты. Автор затрагивает при этом проблемы, связанные с осмыслением «нового сакрального пространства», с космизмом мышления, и, как результат, с обращением к неоархаике и архетипам старинных песнопений, переносимым в атмосферу инструментального музицирования.

Ключевые слова: молдавский композитор, Владимир Чолак, символика названия, Откровение, «новое сакральное пространство», космизм мышления, архетип, неоархаика, апология простоты, принцип аддиции, диатоника, аудиовизуальная версия

Articolul este dedicat unei creații noi semnată de compozitorul moldovean Vladimir Ciolac, intitulată Revelație pentru orchestra de coarde și prezintă un studiu analitic ce vizează simbolismul titlului în contextul conceptului general al opusului. La baza acestuia se situează o viziune artistică originală, orientată spre percepția obiectivă și subiectivă a tematicii religioasă-filozofice, ce reflectă prin mijloace muzicale principiile tendințelor contemporane de creare a unei noi simplități. Autoarea abordează probleme legate cu conștientizarea așa numitului „nou spațiu sacral”, cu cosmicitatea gândirii și, ca rezultat, cu folosirea metodelor neo-arhaicii și arhetipurilor cântărilor străvechi, transferate în atmosfera practicii muzicii instrumentale.

Cuvinte-cheie: compozitorul moldovenesc, Vladimir Ciolac, Revelație, simbolică titlului, „noul spațiu sacral”, gândirea cosmică, arhetip, neo-arhaică, apologia simplității, principiul de adiție, diatonică, versiunea audiovizuală

The article is devoted to the new work Revelație (Revelation) for string orchestra by the Moldovan composer Vladimir Cholak and is an analytical study revealing the symbolism of its title in the context of the basic concept of the composition. It is based on the idea of an individual artistic solution, oriented both to the objective and subjective perception of religious and philosophical themes and reflecting the principles of the modern trends of creating new simplicity by means of music. The author touches upon the problems associated with understanding the "new sacred space", with the cosmism of thinking, and, as a result, with the appeal to the neo-archaic and archetypes of ancient chants, transferred to the atmosphere of contemporary instrumental music making.

Keywords: Moldovan composer, Vladimir Cholak, symbolism of the title, Revelation, "new sacred space", cosmism of thinking, archetype, neo-archaic, simplicity apology, addition principle, diatonic, audiovisual version

В предлагаемой статье анализируется новое сочинение Владимира Чолака — *Revelație* для струнного оркестра, завершённое автором 2 июня 2017 года и 1 октября 2017 г. выложенное в аудиовизуальной версии в интернете его сыном, Максимом Чолаком¹. Записано оно здесь в исполнении Национального оркестра Молдавского Радио и ТВ под управлением Дениса Чаусова. Позже оно прозвучало в абсолютной премьере на авторском концерте В. Чолака 24 мая 2018 года, при участии Национального камерного оркестра Органного зала (дирижировал сам

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=GP9mt7JBcHo>

композитор) и, с тем же оркестром, в концерте фестиваля *Дни новой музыки* 4 июня 2018 года (дирижер В. Андриеш).

Произведение, озаглавленное как *Откровение*, имеет свою символику названия и в этом смысле ставит перед музыковедом-исследователем ряд проблем, связанных с отражением духовной тематики (а в аудиовизуальной версии – и мотивов космизма) как в содержательном аспекте, так и с точки зрения «явления Откровения» через формирование «нового сакрального пространства» музыки. Сам композитор сообщил автору статьи о концепции своей новой работы в электронном письме от 28 июня 2018 года следующее: «Замысел этого сочинения можно отнести к категории философско-религиозной, как размышление о жизни человека, его поступках и месте в этом сложном и противоречивом мире. Итог этих размышлений — встреча со Всевышним Создателем, где происходит откровенное осознание того, что ты сделал в этой земной жизни»².

Понятно, что уже само название в таком случае трактуется В. Чолаком в субъективном ключе, тогда как, в то же время, в научной литературе (в том числе и богословской) оно расшифровывается многопланово. Да и в целом проблема наименования музыкального произведения в настоящее время тоже оценивается по-разному. Например, К. Зенкин в статье *Культура в пространстве музыки* посвящает ей целый раздел — *Музыкальный смысл и его имя*, отдельно задаваясь вопросом — «какой может быть музыкальная герменевтика, выросшая из традиции христианского (в частности, православного) мирозерцания» [1, с.39]. Поэтому представляется нелишним обозначить основные аспекты трактовки термина *Откровение* в широком смысле этого слова, не сужая его до явления Апокалипсиса, как это, например, имеет место при использовании службы перевода *Google*.

И самые распространенные объяснения дают в интернете выдержки из Википедии и разного рода словарей. В первом, самом популярном источнике *Откровение* в религии и теологии трактуется как «разнообразное открытие Богом себя самого и своей воли людям. Откровение может исходить как непосредственно от Бога, так и через посредников. <...> В христианской традиции существует понятие естественного откровения (*Natural revelation*), называемого также повсеместным, общим (в значении всеобщего обладания <...>). Под этим понятием понимается открытие Богом самого себя посредством сотворённого мира, природы, и открытие Богом нравственных законов людям внутри их совести. Отличительная особенность этого типа откровения заключается в том, что для постижения его не требуется никакого сверхъестественного вмешательства, но достаточно способностей разума человека» [2].

Вполне очевидно, что, хотя в этих определениях на первом месте стоит имя Бога, В. Чолак все же в своем толковании заголовка нового сочинения исходит именно из понятия *естественного откровения*. Тем самым он в определенной степени минимализирует его смысл, а, точнее говоря — конкретизирует, одновременно оставляя слушателю пространство для более свободной интерпретации — то есть, дает ему основание говоря словами того же К. Зенкина, для «осознания неизреченной глубины музыки» [1, с.47]. Рассуждая об этой стороне в ракурсе давней традиции её именованья, ученый отмечает: «По-видимому, наибольшую свободу музыкальному мышлению могли предоставить различные виды храмовой музыки, не связанные с конкретной жанрово-бытовой ситуацией, а напротив, выводящие человека из плана времени в сферу вечности. Предваряющее же именование духовной музыки (*Credo, Sanctus, Stabat Mater* и др.), конкретизируя смысл, отнюдь не подвергало его ограничению, поскольку отсылало к Именам Сущности, чьи неизреченность и неопределимость бесконечного превосходят музыкальную стихию» [Там же].

² Из электронной переписки автора статьи с композитором (архив Г. Кочаровой).

Что же касается современного подхода, то здесь, когда мы сталкиваемся с явлением *сакрально-концертного искусства*, по определению Н. Гуляницкой [3, с.131], возникают некоторые разногласия. Так, например, В. Мартынов, вводя термин *сакральное пространство*, проводит четкое разграничение двух сфер музыки — композиторской и сакральной, подчеркивая: «В отличие от композиторской музыки *res facta*, григорианская традиция представляет собой не область рукотворности и сделанности, то есть не область искусства, но нерукотворную область священного, существующего помимо человека и его усилий. Именно эту область священного мы определим термином *сакральное пространство*» [4, с.128]. Автор исходит при этом из понимания музыкального произведения как вещи, замечая: «Уже в самом наличии идеи вещи таится непреодолимое препятствие на пути к пониманию природы сакрального пространства» [Там же]. В итоге он, связывая понятие произведения, или опуса с понятием публикации и с процессом потребления, возражает против тезиса о реальном существовании в современной музыкальной практике «нового сакрального пространства» и делает красноречивый вывод, что оно существует пока лишь как «линия горизонта, постоянно удаляющаяся от нас по мере нашего приближения к ней, это лишь интенция нашего современного существования» [4, с.142].

Владимир Чолак, однако, создавая музыку, принадлежащую духовной сфере, в этом смысле, по всей видимости, ставил себе именно подобную задачу формирования нового сакрального пространства через композиторское творчество. В его портфеле немало произведений, которые представляют собой и литургические жанры — впрочем, как правило, творчески им преображаемые в результате синтеза разнородных христианских традиций, а также использования современных средств выражения. Это, кстати, позволяет отнести его — уже достаточно опытного композитора — к тому из 2 типов художников, о которых пишет Г. Дауноравичене в статье *Сакральность современной музыки — миф или реальность?* [5, с.173]. Она, в частности, говорит о непримиримом конфликте между ними, имея в виду, с одной стороны, «покорного следователя традиции литургической музыки и, с другой — эголитарного художника, склонного к своей правде и к праву персонального общения с Богом» [Там же].

В. Чолак, думается, по большей части находясь в своем богатом и разнообразном творчестве в опыте воплощения идеи *Откровения*, в анализируемом нами сочинении, на сей раз более конкретно озаглавленном в данном ключе, ищет путь к этой своей правде и к праву обращения к Богу в попытках приближения к «доконцертным» музыкальным формам, возрождая принципы интонирования, характерные для старинных распевов, не столько исполняемых, сколько словно рождающихся по наитию свыше в процессе молитвенного акта. В этом смысле он в чем-то соприкасается мыслью и с трактовкой сакральности у В. Мартынова.

Впрочем, при этом он переносит эти принципы в современный контекст, модернизируя их согласно требованиям ретро-стиля и, в частности, *нео-архаики*. Напомню: об «*актуализации и востребованности* в новейшей культурной ситуации «старой» стратегии, сосредоточившей в себе многовековой жизненный потенциал» [6, с.5], пишут даже ученые-медиевисты. Н. Ефимова, автор этой формулировки, добавляет к ней: «Ныне в музыкальный обиход активно возвращаются некогда забытые аналитический инструментарий, техники, термины, смыслы ...<...> Универсально-множественные интонационные системы, нацеленные на саморазвитие, системы многовариантного прочтения, тяготеющие к синтезу, к конструированию, модальность, полимодальность, присущие ныне языку высокой музыки — все это было уже знакомо Каролингскому времени, переходной ко второму тысячелетию эпохе» [6, с.5–6].

Исследователь обращает внимание на особый вектор той эпохи, «обращенный в сторону единосущностной музыки, ее неисчерпаемых возможностей, направленный на постижение истиной Красоты Божественного закона, на стяжание Божественной благодати, а через нее на

уразумение этого закона», полагая, что он «вновь как будто бы вернул *opus musica* к его исходной ступени, к желанию все начать «с нуля» [Там же, с.8].

Этот принцип — начать «с нуля» — стал основным импульсом и для построения всей структуры музыкального интонирования и в *Revelație* В. Чолака, где из одного-единственного тона *f* — как символа первоэлемента звуковой материи — своего рода «монады», воплощающей абсолютный покой и состояние квиетизма в своем исходном звучании на *pp*, постепенно вырастает многоголосное песнопение. Его общий характер определен авторскими обозначениями темпа и способа исполнения: *Con chiaro tristezza, Moderato con moto*. Однако, несмотря на указание на подвижно-умеренный темп, оно развивается степенно, неспешно в ритмическом отношении (по метроному половина=55), поскольку основано на движении исключительно крупными длительностями (целыми и половинными, где-то продлеваемыми пунктирами или остановками на бревисах), местами организованном по принципу *cantus planus*, но в целом скорее свойственным старинным хоралам.

С точки зрения фактуры наслаиваемые голоса нечасто эквиритмичны, они скорее разнородны по своей мелодической функции: одни образуют педали, иные повторяют краткие остинатные фигуры; более индивидуализированные в мелодическом отношении темы развиваются автономно, создавая разветвленные контрапункты, порой с элементами противодвижения.

Контуры тем, положенные в основу этих переплетений голосов, определяются строго диатоничным характером преимущественно плавного движения (лишь в т.68 проявляется ладовая переменность за счет введения звука *d natural*, а в тт.75–77 в гармонической вертикали возникает романтически звучащий аккорд — малый-уменьшенный септаккорд, здесь выступающий как Π_7 *b-moll*). Диапазон начальных мотивов подвергается постепенному расширению по принципу аддиции — добавления близлежащих тонов в поступенном движении или за счет ходов на терцию, что способствует формированию не только тематизма, но и ладовых структур. Автор мыслит модально, избирая поначалу тетракорд как своего рода архетип лада и как отправную точку для формирования темы первых скрипок, вводя фригийские обороты и даже интонацию из средневековой секвенции *Dies irae* (в т.43), однако тональное мышление все же явно проступает, управляя общей композицией: вся пьеса выдержана в *f-moll*, что подчеркивается и присутствием репризности (с ц.9 партитуры), которая позволяет придать общей форме, увенчанной кодой-*morendo*, стройность и законченность. Кода, вступая после ферматы, мощного диссонантного аккорда *tutti* на *ff* и глубокой генеральной паузы, воплощающей риторическую фигуру *aposiopesis*³, полностью перестраивает восприятие на кардинальную смену настроения: нисходящее гаммообразное движение, начинающееся с фригийского оборота и затем передаваемое от партий верхних голосов к нижним, с «оседанием» тонов поступенного звукоряда в кластерную педаль за счет множественных *divisi*, приводит, несмотря на последний всплеск эмоций, к постепенному и окончательному растворению звучности, с возвратом к исходному *pp*.

Все становление этой композиции подчинено процессуальному принципу: она словно рождается на наших глазах, как свободный полилог голосов людского хора, проходящий через несколько последовательных волн постепенного динамического и регистрового разрастания и обновления тематизма, начало которых обозначается цифрами партитуры. Принцип аддиции и здесь выступает как основа для формирования многоголосия за счет наслаиваемых партий, тонов вертикальных образований, тембровых комплексов. Кажущаяся «апология простоты»,

³ Вообще рассмотрение мотивных структур и оборотов в этом сочинении с точки зрения их формульности (в том числе, и в связи с использованием архетипов интонирования и риторических фигур) может стать предметом отдельного обсуждения.

оцениваемая при изначальном визуальном ознакомлении с партитурой, оборачивается, однако, достаточной сложностью при слуховой оценке возникающих гармонических звучностей. Наряду с «пустыми» квинтами, протянутыми либо комбинируемыми между собой и с другими интервальными элементами, важное место здесь занимают секундовые фонические эффекты, частично создаваемые с помощью гетерофонных приемов голосоведения. Септимы здесь по большей части звучат мягко, в отличие от секунд, в конце концов формирующих в репризе и коде поликластерные гармонии, которые, по-видимому, по сути своей призваны создать сонорные эффекты, свойственные «внеземной атмосфере».

В связи с данной ассоциацией в завершение нашей статьи обратим внимание еще на один аспект рассмотрения произведения В. Чолака *Revelație* — а именно, на космизм⁴ авторской концепции, нашедший наиболее непосредственное освещение в аудиовизуальной версии, созданной при участии М. Чолака. Здесь, по сути дела, также по-своему отражена идея сакрального пространства, созданного Божественной волей, а для землян воплощенного в созерцании неба и размышлении о месте человеческой личности и роли его в общей картине мира. Голубая Земля, окутанная облаками, мириады звезд, формирующие пламя небесного света или угадываемые контуры воображаемых небожителей, огромные галактики и отдельные звездные туманности — все это словно концентрирует в себе Божественный свет, который еще ярче оттеняется бархатным темно-синим фоном звездного неба. И это не воображаемый, а, по выражению В. Топорова, реальный мир, «реальное бытие, его целостность, понимаемое как благо и отсылающее к идее б о ж е с т в е н н о г о как носителя этого блага»⁵. Именно таким видится и нам понимание общего замысла нового сочинения В. Чолака, которое, несмотря на принадлежность к жанру инструментальных произведений, повествует его голосом об убеждениях композитора, посвятившего большую часть своего творчества воплощению сакральной тематики.

Библиографические ссылки

1. ЗЕНКИН, К. Культура в пространстве музыки. Музыкальный смысл и его имя. В: *Музыка в пространстве культуры*: избр. ст. Ростов-на-Дону, 2003, вып. 2, с.37–55. ISBN 5-86692-184-7.
2. Откровение. В: *Википедия* [online]: Свободная энциклопедия [accesat 25 iun. 2018]. Disponibil: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Откровение>.
3. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. Творим ли мы духовную культуру? В: *Христианская культура: прошлое и настоящее: К 2000-летию Рождества Христова*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004, с.131–143. ISBN 5-8269-0040-7.
4. МАРТЫНОВ, В. Зона opus posth. и новое сакральное пространство. В: *Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского*. Москва, 2004, сб. 47: Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст, с.123–142. ISBN 5-89598-145-3.
5. ДАУНОРАВИЧЕНЕ, Г. Сакральность современной музыки — миф или реальность? В: *Миф. Музыка. Обряд*. Москва: Композитор, 2007, с.159–178. ISBN 5-85285-829-3.
6. ЕФИМОВА, Н. Дистанцированный тысячелетием диалог: От каролингов к неоархаике. В: *Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского*. Москва, 2004, сб. 47: Новое сакральное пространство: духовные традиции и современный культурный контекст, с.5–13. ISBN 5-89598-145-3.
7. МАГНИЦКАЯ, Е. *Творческая интерпретация космоса*: монография. Москва: РАМ им.Гнесиных, 1996. ISBN 57196-0341-7.

⁴ Проблемы космоса и интерпретации темы космоса в музыке, в том числе и в плане преломления сквозь призму религиозно-философской и мифопоэтической парадигмы подробно рассматривает Е. Магницкая [7].

⁵ ТОПОРОВ, В. О ритуале. В: *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. Москва: Наука, 1988, с.17 [Цит. по: 7, с.62].

**SUITA CORALA CASA MARE LA IZVOARE DE T. ZGUREANU:
PARTICULARITAȚI COMPOZIȚIONALE**

THE CHORAL SUITE *THE BIG HOUSE AT THE RIVERS* BY T. ZGUREANU:
COMPOSITION PARTICULARITIES

SVETLANA COȘCIUG,
profesor, Colegiul de Muzică și Pedagogie, Bălți

CZU 784.087.68.083.1(478)

Suita corală “Casă mare la izvoare” de Teodor Zgureanu pe versurile lui Anatol Ciocanu prezintă un model al ciclului, în care genurile folclorice, exprimate în părți componente, se îmbină într-o structură compozițională specifică suitei instrumentale folclorice. Cele patru părți ale suitei: Doina, Hora, Bătuta, Sârba, prin intermediul genului și textului literar, la fel și prin mijloacele de expresivitate, caracteristice fiecărui număr în parte, se încadrează într-o unitate compozițională, elementul unificator al căreia este dramaturgia. Unitatea suitei “Casă mare la izvoare” este asigurată și de folosirea, pe parcursul ciclului, a tonalităților înrudite: g-moll – G-dur – F-dur – B-dur. Limbajul muzical al suitei este simplu, bazat pe relații armonice tradiționale, ritmurile dansurilor folclorice, predomină factura orchestrală, ceea ce justifică pe deplin originea genului.

Cuvinte-cheie: suită corală, genuri folclorice, microciclu

The choral-suite “The Big House at the Rivers” by Theodor Zgureanu, based on Anatol Ciocanu’s verses, presents a model of the cycle where the folk genres, expressed in the constituent parts are combined in a composition structure, that is specific to an instrumental folk suite. In the four parts of the suite — Doina, Hora, Bătuta, Sârba, through the genre of literary text and the expressivity means characteristic of each number, are all combined in a composition unit, the main unifying element being dramaturgy, centered on „microcycles”. The suite unity of “The Big House at the Rivers” is also assured throughout the cycle by some of the tonalities: g-moll – G-dur – F-dur – B-dur. The musical language of this suite is simple, based on traditional harmonic relations and on folk dance rhythms, where also persists the orchestra structure that justifies the origin of this genre.

Keywords: choral suite, folk-genres, microcycle

Personalitate marcantă a culturii naționale (compozitor, dirijor, pedagog), Teodor Zgureanu înscrie numele său în muzica autohtonă prin numeroase creații în diverse genuri. În vasta sa creație corală un rol important revine **suitei**, întrucât debutul său în compoziție a pornit anume de la acest gen. Drept sursă de inspirație în abordarea genului respectiv i-a servit cântecul popular, dragostea pentru care i-a fost implantată de către tatăl său. La fel, în acumularea bogatului material folcloric a contribuit și activitatea lui T. Zgureanu la Cabinetul de Folclor de la Casa de Creație populară.

Suita *Casă mare la izvoare*, pe versurile poetului Anatol Ciocanu, editată în 1986 în culegerea *Coruri*, a fost interpretată de către Corul Radioteleviziunii din Moldova în anul 1982 (partea I) și în 1984 (integral). Putem înainta ipoteza că lucrarea a fost scrisă pentru corul respectiv în aceeași perioadă, întrucât T. Zgureanu activa deja în calitate de conducător artistic și prim-dirijor al Capelei corale *Moldova* a Radioteleviziunii (1976–1987). Această suită se evidențiază prin utilizarea unui material folcloric veritabil, întrucât ambii creatori, descendenți din mediu rural, au ales un suport muzical-literar bazat pe o dramaturgie în creștere.

Suita corală *Casă mare la izvoare* constă din patru părți: I. *Doina*. II. *Hora*. III. *Bătuta*. IV. *Sârba*. Luând în considerare specificul muzicii populare instrumentale ciclice, care permite alternarea fie „a două piese contrastante — doină lentă de natură improvizatorică sau a două dansuri diferite ca tempo și caracter — de exemplu, horă și sârbă” [citată în: 1, p.12], în suita dată alternarea a patru părți succesive scoate în evidență „diverse aspecte, diverse fațete ale unei piese dezvoltate... factori, ce ne caracterizează ca popor... cunună de melodii” [din spusele compozitorului].

Doina, *Andante*, g-moll, 3/4, evocă vechimea și bogata istorie a moldoveanului pe acest pământ. Textul poetic al *Doinei*, în strânsă legătură cu cel muzical, reprezintă o perioadă alcătuită din trei

propoziții, fiecare din ele îndeplinind o anumită funcție, ceea ce coincide cu structura „strofei elastice” a unei doine propriu-zise [3, p.304].

Propoziția expositivă **a**, cu funcție de introducere, este alcătuită din două fraze (măs.1–8):

- prima frază este expusă în partida bașilor pe motivul ascendent al doinei, asociat cu urcușul pe un deal, se oprește pe pedala tonicii (măs.4–8);

- fraza a doua — pe pedala tonicii se suprapun alte intonații descendente de doină în partida altistelor, asociate cu coborârea în vale. Alăturarea pedalei altistelor în octavă peste pedala bașilor creează impresia spațiului mioritic — dealurile și văile noastre.

Intonațiile luminoase ale solo sopranei, cu funcție de continuare a discursului literar-muzical — propoziția dezvoltătoare **b (a)** (măs.9–16) justifică conotația sensului noțiunii de *doină*, ce ține „de sfera semantică a intonaționalului: ... „melodie cântată de femei” [2, p.311]. În conformitate cu textul literar „*Lanu-i luminat*”, compozitorul introduce armoniile simple de dominantă și tonică pentru a sublinia sfârșitul părții de mijloc (măs.15–16).

Începutul propoziției concluzive **a₁** (măs.16–25) se prezintă ca o culminație a *Doinei*, întrucât subliniază munca depusă „cu dor”, a omului (măs.17–19). Ultimele fraze ale solistei conțin un ornament specific melodicii vocale folclorice. Armoniile de dominantă și tonică însoțesc concluzia solistei, corul încheind discursul muzical pe armonia tonicii, cu prezența coroanei pe ultimul sunet (măs.24–25).

Întreg materialul muzical al *Doinei* este alcătuit din motive intonaționale diferite ale genului în cauză. Din fuziunea acestor motive se țese forma muzicală a genului — o structură tripartită de dimensiuni mici, dar și o „formă intermediară cântec-doină” [3, p.318], la realizarea acesteia contribuind atât măsura ternară, cât și tempo-ul *Andante*.

a b (a) a₁
ab b₁ a a_{var} a
1–8 9–16 16–25

Hora, *G-dur*, 6/8, constituie „centrul liric al ciclului, fiind plasat de regulă, în zona mediană a compoziției” [1, p.74]. Hora începe cu armonia în cvintă, în partida vocilor bărbătești, pe silaba “dzum”, ce creează „efectul imitării” cimpoiului [1, p.29]. Primele două măsuri introduc în ritmul de horă. În calitate de material muzical compozitorul folosește un citat folcloric, vizat și de cercetătorul și muzicologul G. Ciaicovschi-Mereșanu și inclus în culegerea *Leru-i ler — Jocul mare* — o „horă ritualică, consacrată nunului mare” [5, p.8, 232].

Structura pătrată a perioadelor repetate din muzica dansului permite atât conturarea unei forme strofice de cântec, cât și a unei forme tripartite mici cu introducere:

Intr. a b (a) a
a + a₁ b + b₁ a₂+a₂
1–2 3–10 11–18 19–25

Pe parcursul discursului muzical se păstrează atât ritmul de horă, cât și tonalitatea. Repartiția vocilor corale aranjate în factura omofon-armonică amintește de sonoritatea unei mici formații instrumentale. Melodia principală este expusă în partida sopranelor, ce se asociază cu sonoritatea viorilor; în partea din mijloc melodia este preluată de partida tenorilor, iar în repriză tenorii completează armonic tema principală a partidei sopranelor. Bașii și altistele susțin melodia pe fundalul armonic, imitând contrabasul și viola. O modulație din *G-dur* în *F-dur* prezintă un episod tranzitoriu, ce introduce în atmosfera următorului număr al Suitei – *Bătuta*, subliniat de intonațiile strigătelor de bucurie (măs.26–29) și a tropăitului (măs.30).

Bătuta, *F-dur-B-dur*, *Vivo*, 2/4, prin caracterul vioi, imaginile textului literar și formula ritmică caracteristică, aduce în fața ascultătorului un alai de nuntă. Forma bipartită a dansului este structurată pe strofe variate, atât în privința textului literar, cât și a celui muzical. Unul din mijloacele de expresivitate ale *Bătutei* se referă la factura omofon-armonică, ce sugerează sonoritatea tarafului-fanfară din secolul XX, ce însoțea alaiurile de nuntă. Spre exemplu, vocea sopranelor imită timbrul trompetei,

vocea tenorilor — saxofonul, iar vocea basilor — trombonul; restul vocilor imită ritmul tobei. Aceste intrări succesive ale vocilor corale amintesc, totodată, și de o întrecere între instrumentiști, întrucât fiecare voce ilustrează variat un anumit episod (strofă). Caracterul „de voie bună” al fanfarei se menține pe parcursul întregii lucrări. Datorită tempoului indicat în partitură, dansului *Bătuta* i se poate atribui trăsături de „horă-bătuță” [4, p.32].

Bătuta începe în tonalitatea *F-dur* (strofele 1–2); urmează apoi o modulație în tonalitatea *B-dur* (subdominanta *F-dur*, strofele 3–5); lucrarea finalizând în tonalitatea *F-dur* (dominanta tonalității *B-dur*, pentru următorul număr).

	A		A ₁ (var.)		B							
Intr.	cupl.1		cupl.2		cupl.3		cupl.4		cupl.5		cupl.6	
	a	+ a ₁	a ₂	+ a ₃	b	+ b ₁	b ₂	+ b ₃	b ₄			
26–30	1–8	9–16	17–24	25–32	33–40	41–48	49–56	57–64				
C - F	F	F	F	B	B	B	F	F				

Sârba, *B-dur*, *Presto*. *Tempo di sîrba*. Începutul Sârbei, la fel, ca și cel al Bătutei, este anunțat prin motivul de apel al cvartei în toate vocile (cu excepția vocii A), care cheamă la joc. Dacă în *Bătuta* a fost realizată sonoritatea tarafului-fanfară în cadrul alaiului de nuntă într-un tempou vioi, în *Sârba*, iureșul dansului este evident. Mesajul ideatic și de gen îi atribuie “proprietăți rezumative” [1, p.74]. Aceasta duce la accentuarea finalului, întrucât suita dată se caracterizează prin „profil tempo-imagistic ascendent” [citată în 1, p.74].

Primele patru măsuri prezintă o scurtă introducere, ce imită sonoritatea unui taraf (partidele A, T — 2 viori și B — un contrabas), cu funcție de acompaniament pentru partida S. Această factură omofon-armonică, cu repartizarea individualizată a funcțiilor vocilor este păstrată pe tot parcursul lucrării.

Sârba prezintă un cântec de joc, având formă de strofă cu refren, cu introducere și codă:

Intr.	cuplet		refren		coda	
	a	+ a ₁	b (a)	+ b (a)	c (a)	
1; 2–5	6–13	14–21	22–29	30–37	38–39	
B	B	B	B	B	B	

Unitatea compoziției suitei *Casă mare la izvoare* este asigurată și de folosirea, pe parcursul ciclului a tonalităților înrudite: *g-moll* – *G-dur* – *F-dur* – *B-dur*. Limbajul muzical al suitei *Casă mare la izvoare* este simplu, bazat pe relații armonice tradiționale, ritmuri de dansuri folclorice, factură orchestrală, ceea ce justifică pe deplin originea acestui gen.

Utilizarea materialului muzical-folcloric divers, înfrumusețat cu imaginile textului poetic, permite organizarea în cadrul suitei, a *principiului contrastului*, ca element unificator al **dramaturgiei** acesteia. Contrastul de gen caracteristic pentru suită determină apariția „formei constituant-contrastante care influențează într-un mod aparte asupra procesului de organizare a ciclului. Părțile structurale în această formă reprezintă un fel de „suită în suită”, dezvoltând o succesiune liberă a unor secțiuni contrastante ca tempo, gen și imagine, aranjate după principiul transferului subit dintr-un plan în altul” [1, p.76]. Spre exemplu, părțile I, *Doina* și II, *Hora* se prezintă ca un *microciclu bipartit*. Părțile II, *Hora* și III, *Bătuta*, la fel se prezintă ca un *microciclu bipartit*. Și în final, un alt ciclu bipartit, ce contribuie la conexiunea logică a compoziției, formând o arcă de la partea I, *Doină* spre partea IV, *Sârba*, cântecul constituind o „formă intermediară” [3, p.318] situate între aceste două genuri: *cântec-doină* și *cântec-joc*. Aceasta este legată de dezvoltarea succesivă în toate părțile, a unui conținut concret, ce condiționează logica compozițională și relațiile genuistice.

Folosind *genul folcloric* în calitate de mijloc principal în crearea imaginii artistice în corelație cu textul poetic, T. Zgureanu îi atribuie și o altă funcție — cea a *modalității de exprimare*. Astfel doina „presupune o stare de puternică trăire sufletească și o profundă interiorizare. Cântată de român în mod

individual și “pentru sine” [3, p.299]. Pentru *Doina*, compozitorul utilizează vocea soprano solo, adică prin intermediul doinei se percepe o modalitate de exprimare individuală — „eu-l”. Dacă *Hora* este asociată cu dansul fetelor, *Bătuta* în contrast, prezintă un dans al flăcăilor iar finalul — *Sârba*, devine un dans comun pentru toți. Deci, de la cântecul-doină (a „eu-lui individual”) prin dansurile „feminin” (ce caracterizează frumusețea și grația femeii) și „masculin” (ce caracterizează vigoarea bărbatului) spre dansul tuturor în toiu unei petreceri câmpenești. Caracterul simplu și mobil, structura compozițională elastică și emotivitatea imaginilor conferă suitei *Casă mare la izvoare* accesibilitate și viabilitate.

Partea	I. Doina	II. Hora	III. Bătuta	IV. Sârba
Genul folcloric	cântec-doină	dans	dans	cântec-joc
Mod. de exprimare	individual	feminin	bărbătesc	comun
Măsură	3/4	6/8	2/4	2/4
Tonalitate	<i>g-moll</i>	<i>G-dur</i>	<i>F-B-dur</i>	<i>B-dur</i>

Referințe bibliografice

1. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*. Chișinău: Pontos, 2015. ISMN 979-0-3480-0225-5. ISBN 978-9975-51-625-5.
2. CHISELIȚĂ, V. Cântecul liric non-ritual. Doina și cântecul propriu-zis. În: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 308–332. ISBN 978-9975-52-046-1.
3. OPREA, Gh., AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
4. ФЛОРЯ, Э. *Музыка народных танцев Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1983.
5. ЧАЙКОВСКИЙ-МЕРЕШАНУ, Г. *Леру-й лер*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1986.

CREAȚIILE CU TEMATICĂ RELIGIOASĂ ALE LUI VLADIMIR CIOLAC ÎN LITERATURA MUZICOLOGICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

RELIGIOUS THEMED COMPOSITIONS OF VLADIMIR CIOLAC
IN THE MUSICOLOGICAL LITERATURE OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ECATERINA GÎRBU,

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

CZU 783(478)

78.072.2(478)

În paginile articolului se propune o trecere în revistă a studiilor în care se reflectă creația compozitorului V. Ciolac, cu scopul de a evidenția cele mai importante genuri abordate în palmaresul său componistic, se menționează tendința de reînviere a muzicii spirituale în Republica Moldova și direcțiile ce se conturează în perioada anilor '90 în cadrul culturii muzicale autohtone. Autorul pune în vizor problema actuală ce ține de continuitatea tradițiilor și, totodată, de inovațiile realizate în cadrul muzicii religioase autohtone, prezentând o expunere sumativă a activității componistice a lui V. Ciolac.

Cuvinte-cheie: muzică religioasă, varietate stilistică, muzică spirituală, creație corală

A review of the studies of V. Ciolac's creation is reflected in the pages of the article, in order to highlight the most important genres approached in his compositional record, emphasis is made on the tendency to revive the spiritual music in the Republic of Moldova and the directions outlined during the 1990s within the native musical culture. The current issue regarding the continuity of the traditions and the innovations made in the local religious music is presented, as well as a succinct summary of V. Ciolac's compositional activity.

Keywords: religious music, stylistic variety, spiritual music, choral creation

Abordarea componistică a genurilor ce aparțin domeniului muzicii religioase devine deja o tendință caracteristică destul de răspândită în arealul culturii muzicale autohtone. Acest fapt poate fi urmărit în ultimele decenii ale secolului XX, în același timp afirmându-se tot mai intens și la începutul secolului XXI, printr-o varietate stilistică bogată. Tendința centrală în care se încadrează fenomenul dat este legată de interpretarea și abordarea valorilor religioase exprimate prin prisma artei muzicale. Această orientare se manifestă sub aspectul de estetizare a creațiilor muzicale cu tematică religioasă, procesul generând o îmbinare a concepțiilor etico-religioase cu cele estetico-artistice. Schimbările social-politice produse în viața Republicii Moldova au determinat manifestarea unui interes sporit al compozitorilor autohtoni pentru genurile muzicii religioase, acest val de reînviere a muzicii cultice atingând și genurile muzicii catolice reprezentate destul de variat în creația compozitorului V. Ciolac.

Despre tendința de reînviere a muzicii spirituale în Republica Moldova menționează Elena Mironenco, în articolul său *Tendințe noi în creația compozitorilor din Moldova (anii 90)*: „Cataclismele vieții sociale de la sfârșitul anilor 80 – începutul anilor 90 (destrămarea Uniunii Sovietice, ruina mitului comunist, obținerea independenței Moldovei) inevitabil generează apariția unor noi tendințe în creația muzicală a republicii. Prima din ele este reînvierea muzicii religioase” [1, p.104].

În articolul *Peisajul componistic al anilor '90* aceeași autoare prezintă o caracteristică succintă a activității lui V. Ciolac evidențind cele mai importante evenimente din biografia compozitorului care au lăsat o amprentă pronunțată și în creația sa și, în același timp, au contribuit la formarea viziunilor sale artistice. Tot în acest articol cercetătoarea face o tentativă de a evidenția anumite direcții ce se conturează în perioada vizată în cadrul culturii muzicale autohtone. Astfel, ea menționează că „muzica spirituală contemporană din Moldova <...> e diferită nu numai după locul unde este interpretată, dar și după modul de abordare a textelor și genurilor originare. Deosebirea principială a modurilor stilistice a lucrărilor se depistează în asimilarea a două tradiții diferite a muzicii de cult românești, care s-au păstrat pe

teritoriul României și Moldovei până-n zilele noastre. Una, convențional vorbind, este cea „*de partes*”, care a încorporat cuceririle muzicii bisericești multivocale vechi. Alta, convențional vorbind, — cea „ortodoxă”, ce nu acceptă multivocalitatea, dar cu intransigență păstrează monodia veche bizantină, cântarea la unison” [2, p.43]. În concordanță cu cele expuse mai sus menționăm că în creația lui V. Ciolac poate fi urmărită o continuitate a tradițiilor ce țin de branșa muzicii bisericești cu mai multe voci.

O problemă actuală ce ține de continuitatea tradițiilor și totodată de inovațiile realizate în cadrul muzicii religioase autohtone este abordată de cercetătoarea Irina Ciobanu-Suhomlin, în articolul *Prolegomene la metodologia cercetării muzicii religioase în creația compozitorilor din Republica Moldova*. Autoarea scrie: „Identificarea subiectului de studii — muzicii religioase — cu scopuri metodologice prevede specificarea întregului domeniu al creației compozitorilor din Republica Moldova. Acest domeniu ca parte componentă a artelor bisericești se distinge printr-o serie de particularități, precum: caracterul unic al interacțiunii componentelor în cadrul diadei „tradiție-inovație”, relaționarea muzicii cu canoanele bisericești (muzica în sistemul ritului ortodox), cumularea funcțiilor cultice și estetice, etc.” [3, p.169]. Pentru studiul nostru este relevantă și altă idee a autoarei care susține că „muzica religioasă din acest spațiu posedă un limbaj propriu, ce cuprinde metode specifice de abordare a temelor și subiectelor religioase. Astăzi compozitorii de muzică cu tematică religioasă se alimentează cu succes din întreg arsenalul tehnologic acumulat în decursul ultimului secol în muzica profesionistă modernă. Specificitatea domeniului, intersectându-se cu specificitatea perioadei, produce un tablou multidirecțional, policentric, nesincron, polietnic etc. al muzicii religioase contemporane” [ibid.].

I. Ciobanu-Suhomlin pune în vizor sorgintea muzicii bisericești. Ea evidențiază două branșe ale muzicii religioase autohtone: muzica religioasă de tradiție bizantină care capătă în Republica Moldova la începutul anilor '90 un sens aparte, de revenire la izvoare în căutarea identității românești, încadrându-se în procesele de reînviere și înviorare a straturilor autentice arhaice de folclor. A doua branșă este reprezentată de muzica corală *a cappella* de factura armonică în limba slavonă bisericească și se asociază cu cultura rusă [3, p.172].

Un fapt important evidențiat de către I. Ciobanu-Suhomlin în articolul vizat îl constituie clasificarea autorilor de muzică religioasă în două categorii: „Primii s-au promovat ca profesioniști de strană și compun în strictă corelare cu canoanele ortodoxiei, muzica acestora fiind destinată interpretării în cadrul slujbelor religioase. Printre ei de obicei se află fețe bisericești sau conducători ai corurilor din lăcașele sfinte. Compozitorii care utilizează cu libertate cântările bisericești sau textele canonice, sau se bazează în creațiile lor pe funcția ritualică, sacrală a muzicii eclesiastice aparțin altei categorii de profesioniști, și anume, celor cu inspirație artistică liberă” [3, p.172].

Din punct de vedere teoretic, prezintă interes clasificarea muzicii în trei grupuri diferite conform criteriului *funcțional*: 1) muzică bisericească propriu-zisă (cântată la strană); 2) muzică spirituală de concert și 3) muzică spirituală universală, care poate fi interpretată atât la strană cât și în sălile de concert.

Astfel, se disting curentele: 1) bisericesc, 2) laic cu tematică religioasă și 3) laic-bisericesc.

În baza criteriului ce se referă la *modul de interpretare*, se deosebește: 1) cântarea monodică bisericească, 2) cântarea corală *a cappella* bisericească sau bisericească de concert, 3) muzica vocal-instrumentală sau muzica instrumentală cu tematică religioasă [3, p.172].

În muzicologia autohtonă, pe lângă studiile în care se reflectă activitatea artistică a compozitorului V. Ciolac, se evidențiază un șir de cercetări ce țin de investigații în domeniul muzicii instrumentale sau corale, de identificarea anumitor particularități sau de prezentarea tabelului cronologic al lucrărilor autorului. Astfel, de un real folos a fost catalogul elaborat de I. Ciobanu-Suhomlin intitulat *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*, în care se conțin informații utile din punct de vedere istoriografic, deoarece prezintă referințe cu privire la premiera lucrărilor lui V. Ciolac și la ordonarea lor cronologică [4, p.235]. De asemenea

catalogul conține clasificarea compozițiilor din punct de vedere al genurilor, după cum și date precise privind componența interpretativă, titlurile lucrărilor, anul compunerii, după care urmează informații referitoare la interpretarea lucrării.

Alte aspecte ce vizează sfera muzicii sacre au fost elucidate în articolele muzicologilor N. Ozarenskaia, V. Galaicu, P. Rotaru.

Cercetătoarea Tatiana Muzîca a prezentat în mod sumativ activitatea componistică a lui V. Ciolac, pornind de la afirmația precum că artistul aparține generației compozitorilor moldoveni care continuă tradițiile muzicale vechi, concentrându-se asupra ideii de renaștere a muzicii religioase [5, p.116].

Elena Nagacevschi este unul din muzicologii autohtoni ce se ocupă sistematic de studierea creației componistice a lui V. Ciolac. Pe lângă articolul în care este reflectată activitatea artistică a compozitorului [6, p.51], cercetătoarea în articolele sale însușește un șir de observații asupra lucrărilor autorului. Spre exemplu, în studiul *Creația instrumentală a lui Vladimir Ciolac* autoarea evidențiază unele aspecte ale compozițiilor din domeniul vizat [7, p.71], sunt propuse caracteristici succinte, dar prețioase din punct de vedere al continuității și inovațiilor ce se reliefează în lucrările instrumentale ale compozitorului. De asemenea, sunt schițate pe scurt unele informații privind lucrările compuse pentru orchestra de coarde — *Stampă, Noapte de Crăciun, Dyptych, Luttuoso* pentru orchestra simfonică: *Psalmodie, Memoria*, precum și cele pentru orgă — *Le tombeau*. Tot în articolul nominalizat autoarea oferă lista integrală a creațiilor lui V. Ciolac din perioada anilor 1981–2007, încadrată într-un tabel, unde sunt specificate unele date despre anul compunerii și prima interpretare a lucrărilor, informații ce au servit drept indicii utile pentru studiul nostru.

Articolul intitulat *Creația corală a lui Vladimir Ciolac* [8, p.53] de E. Nagacevschi cuprinde un sumar succint al genurilor muzicii corale abordate de către compozitor pe parcursul activității sale artistice. Autoarea accentuează faptul că lucrările corale au o importanță majoră în creația sa, situându-se pe o poziție centrală. Spre regret, E. Nagacevschi nu propune nici o clasificare, limitându-se doar la lista integrală a compozițiilor corale semnate de V. Ciolac, iar expunerea cu caracter sumar vizează în special conținutul emotiv al lucrărilor.

Pe lângă articolele informative cu privire la activitatea compozitorului, au fost elaborate și studii științifice ce presupun conturarea diferitor aspecte ale unor creații separate. Printre acestea menționăm articolul publicat de T. Muzîca, intitulat *Particularități de gen ale Requiemului de Vladimir Ciolac* [9, p.130].

Un alt aspect este relatat de Larisa Balaban în articolul *Requiemul de V. Ciolac: particularități de compoziție și dramaturgie*. Cercetătoarea remarcă schimbările pe care le face compozitorul în structura tradițională a recviemului prin diverse procedee de îmbinare a unor părți și omiterea altora. Unul din factorii ce-l determină pe autor să recurgă la o astfel de modalitate pentru constituirea formei, reiese din tratarea artistică a textului canonic. În legătură cu acest fapt, L. Balaban atestă tendința de exprimare laconică, ce se manifestă prin structurarea și succesiunea părților [10, p.137]. Cercetătoarea atrage o atenție deosebită laturii modal-armonice, rolului acompaniamentului, facturii corale, ce contribuie la etalarea nuanțelor de tragism, dramatism, după cum și a sferei lirico-filozofice.

O altă lucrare ce continuă lista compozițiilor lui V. Ciolac care se atribuie muzicii catolice, reprezentată în studiile cercetătorilor din Republica Moldova este *Stabat Mater*. O analiză muzicologică sumară este realizată de Emilia Moraru, autoarea evidențind nu atât caracteristicile stilistice ale lucrării, cât latura semantică redată prin prisma limbajului armonic dezvoltat, nuanțelor dinamice, poliritmiei etc. [11, p.133].

Un studiu mai profund al lucrării nominalizate cu o caracteristică a particularităților limbajului muzical și a dramaturgiei aparține cercetătoarei Elena Sambriș [12, p.26]. Ea accentuează faptul că V. Ciolac tratează textul de limbă latină ca pe un detentor al conținutului sacral, conturând semantica

criptică a acestuia. Astfel, anume textul este cel ce determină dezvoltarea liniei dramaturgice a lucrării, reliefând desfășurarea treptată a ideii de bază, ce aduce la formarea unei sfere imagistice unice. Un procedeu specific pentru V. Ciolac devine evidențierea anumitor cuvinte-cheie, ce conțin ideea poetică principală.

O analiză din perspectiva stilistică și a limbajului muzical este relevată în articolul L. Balaban *Stabat Mater de Vladimir Ciolac: particularități compoziționale și de gen*. Autoarea oferă informații succinte ce țin de istoria apariției genului, evidențind importanța acestuia în cultura muzicală occidentală, ramificarea lui în două branșe — cea bisericească și concertistică. De asemenea, autoarea descoperă trăsături specifice muzicii sacre ce pot fi depistate în modul de tratare a textului și în metodele de corelație a textului și a muzicii care, grație mijloacelor utilizate, întruchipează conținutul ideatic religios, ca unul din reperele centrale ale lucrării în cauză [13, p.191].

Un studiu mai amplu este realizat de Svetlana Țircunova, — *Despre compoziția și unele principii de organizare a formei în Magnificatul de V. Ciolac* [14, p.139] — care expune elementele principale de structurare a formei, tematismului, după cum și cele ale limbajului armonic și ale facturii. Evidențind anumite caracteristici ale tempourilor utilizate de autor, cercetătoarea a constatat că predominarea mișcărilor moderate mărturisește despre prezența conceptului antropocentric, deoarece aceste tempouri corespund cu viteza proceselor vitale umane. Analizând în detaliu lucrarea, autoarea concluzionează: „1. În legătură cu faptul că V. Ciolac utilizează textul canonic al rugăciunii medievale, compoziția *Magnificat* în mare măsură este determinată de principiile de organizare ce provin din tradițiile coralului gregorian și din genurile epocii *Ars Antiqua*. Axarea pe normele de gândire preclasice aduce la predominarea formelor plenare, deschise, fără repriză. 2. În lucrarea lui V. Ciolac sunt utilizate diverse principii — cel al identității, contrastului și repetărilor variate. Ultimul se realizează într-o formă variantică și devine predominant în toate laturile și la diferite nivele ierarhice ale textului muzical. 3. Sinteza originală a celor trei principii de bază a dezvoltării materialului muzical (cu predominarea formei variantice) în *Magnificat* de V. Ciolac devine o particularitate stilistică importantă a lucrării date și probabil se atribuie la componentele de formare a stilului creației compozitorului la general” [14, p.140].

O altă compoziție amplă a lui V. Ciolac oglindită în muzicologia autohtonă este *Messe* pentru cor, soliști, orchestra camerală și orgă, care a fost analizată foarte amănunțit din punctul de vedere al formei desfășurării dramaturgiei și a interpretării textului canonic, în articolul cercetătoarei Margarita Belâh [15, p.178].

E. Nagacevski subliniază faptul că V. Ciolac este la moment unicul compozitor din țară, care a abordat genul de Misă, ca și pe cele mai cunoscute texte sacrosancte latine, semnând compoziții de dimensiuni ample — *Requiem*, *Stabat Mater*, *Magnificat* și miniaturi corale cum sunt *Miserere*, *Ave Maria*, *Laudate Dominum* ce ocupă un loc important în palmaresul artistic al compozitorului. De asemenea, cercetătoarea remarcă faptul că în creația lui V. Ciolac, de la o compoziție la alta, se conturează treptat tendința unei influențe stilistice a compozițiilor bisericești de tradiție ortodoxă asupra celor religioase de concert de inspirație catolică. „Lucrul paralel în ambianța muzicală a ortodoxiei (cu texte în română și în slavona bisericească) și în cea a catolicismului (cu texte latine) îl face să intuiască înrudirea dintre ele și rădăcinile lor comune” [16, p.43]. Ca urmare, E. Nagacevski remarcă: „V. Ciolac readuce conceptul de *communio*, *соборность* în genul bisericesc catolic” [ibid].

Un alt cadru reflectat în perimetrul investigațiilor din muzicologia autohtonă este legat de ramura muzicii bisericești de rit ortodox, ce ocupă un loc important în creația compozitorului. L. Balaban a elaborat un șir de articole științifice în care elucidează în mare parte muzica corală a lui V. Ciolac. În studiul *Priveghere de Vladimir Ciolac: particularități compoziționale și de gen* autoarea evidențiază un șir de particularități stilistice și compoziționale ale lucrării, referindu-se, în primul rând, la structura ciclului și remarcând faptul că acesta este organizat conform succesiunii din cadrul serviciului divin ortodox, fiind orientat astfel spre o expunere neconflictuală a imaginilor muzicale [17, p.157]. Forma

opusului se centrează pe elemente compoziționale specifice pentru muzica religioasă corală de tradiție ortodoxă. Conducerea vocilor se bazează pe principiul clasic de mișcare treptată, turațiile melodice se deosebesc prin caracterul cantabil și târăgănat, în alte cazuri predomină maniera declamativă ce este specifică de fapt pentru genul dat. Metodele principale de dezvoltare a materialului muzical se axează pe diverse procedee polifonice. Utilizarea liberă a disonanțelor în *Priveghere* aduce, într-o oarecare măsură, anumite dificultăți de ordin interpretativ, de altfel, creând și senzația că acesta nu corespunde cerințelor serviciului ortodox divin.

Imnele sfintei Liturghii de V. Ciolac este o altă lucrare studiată de L. Balaban [18, p.157] ce aparține cultului ortodox. Autoarea observă o anumită continuitate în abordarea genului de muzică religioasă în componistica autohtonă, începând cu fondatorii artei corale din secolul XIX, în special G. Musicescu, M. Berezovschi și E. Mandicevschi. În același timp, ea depistează anumite particularități ale scriiturii armonice ce demonstrează legătura dintre compozitorul contemporan și reprezentanții școlii componistice ruse — A. Arhanghelskii, A. Kastalskii, P. Cesnokov — în ceea ce privește urmarea unor modele caracteristice pentru muzica eclesiastică.

Pe lângă opusurile ce se atribuie domeniului muzicii religioase ce ocupă un loc de frunte în palmaresul artistic al compozitorului, creația sa demonstrează o varietate de abordări ce țin de diversitatea tematică și experimentarea în cadrul mai multor genuri ale muzicii instrumentale, vocal-instrumentale. Aceste opusuri, care datează din diferiți ani, de asemenea sunt cercetate sub diferite aspecte în muzicologia autohtonă.

Este cert faptul că cea mai mare parte a creației lui V. Ciolac o alcătuiesc compozițiile corale ce se axează pe o tematică religioasă. Deși creația compozitorului se află permanent în vizorul muzicologilor din Republica Moldova, totuși există lacune în ceea ce privește acumularea observațiilor științifice și sistematizarea acestora, aplicarea metodelor contemporane, în special, a celor ce se înscriu în cadrul tematicii interdisciplinare în domeniul muzicii religioase, precum și al spațiului sacral universal și aportului componistic individual.

V. Ciolac propune o abordare proprie, incluzând în perimetrul intereselor sale creative tradițiile muzicale europene care s-au format în lucrările muzical-spirituale ale lui J. S. Bach, W. A. Mozart, J. Brahms, A. Dvořák ș.a., opusurile cărora reprezintă valori incontestabile și, în același timp, repere stilistice pentru creația compozitorului din Republica Moldova.

Referințe bibliografice

1. МИРОНЕНКО, Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea: Materialele conferinței științifice internaționale*. Chișinău: Goblin, 1997, pp.104–111.
2. МИРОНЕНКО, Е. Композиторский пейзаж 90-х годов. В: *Музыкальная академия*. Москва, 1998, №1, с.39–47.
3. CIOBANU-SUHOMLIN, I. Prolegomene la metodologia cercetării muzicii religioase în creația compozitorilor din Republica Moldova. În: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, 2011. Chișinău: Valinex, 2011, nr.1/2 (12/13), pp.168–174.
4. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolul XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
5. MUZÎCA, T. Unele aspecte ale creației compozitorului Vladimir Ciolac. În: *Învățămîntul artistic — dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didactice a profesorilor [AMTAP] (an. 2003)*. Chișinău: Grafema Libris, 2003, pp.115–118.
6. NAGACEVSCHI, E. Vladimir Ciolac: Compozitor, dirijor, pedagog. În: *Arta, 2008. Arte audiovizuale*. Chișinău: Biznes-Elita, 2008, pp.49–53.
7. NAGACEVSCHI, E. Creația instrumentală a lui Vladimir Ciolac. În: *Arta, 2007. Arte audiovizuale*. Chișinău: Biznes-Elita, 2007, pp.68–82.

8. NAGACEVSCHI, E. Creația corală a lui Vladimir Ciolac. În: *Arta*, 2006. *Arte audiovizuale*. Chișinău: Biznes-Elita, 2006, pp.52–65.
9. MUZÎCA, T. Particularități de gen ale *Requiem-ului* de V. Ciolac. 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. 127–132.
10. BALABAN, L. *Requiemul* de V. Ciolac: particularități de compoziție și dramaturgie. 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. 137–141.
11. MORARU, E. *Stabat Mater* de Vladimir Ciolac: particularități stilistice. 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.132–136.
12. САМБРИШ, Е. Особенности музыкального языка и драматургии *Stabat Mater* В. Чолака. В: *Развитие культуры и искусства в современном Приднестровье: материалы VII Респ. науч.-практической конф.*, 27 окт. 2012 г. Тирасполь, 2013, с.20–26.
13. BALABAN, L. *Stabat mater* de Vladimir Ciolac: particularități compoziționale și de gen. În: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr.4 (17), pp.190–199.
14. ЦИРКУНОВА, С. О композиции и формообразовании в *Магнификате* В. Чолака. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2014. Chișinău: Valinex, 2014, nr.1 (21), pp.137–140.
15. БЕЛЫХ, М. *Mecca* В. Чолака: Особенности творческого замысла. În: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr.4, pp.177–190.
16. NAGACEVSCHI, E. *Missa* de Vladimir Ciolac. Aspecte conceptuale. În: *Arta*, 2014. *Arte audiovizuale*. Chișinău: Garomont, 2014, nr.2 pp.40–45.
17. БАЛАБАН, Л. *Всенощное бдение* Владимира Чолака: жанровые и композиционные особенности. ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău: Valinex, 2013, nr.3 (20), pp.155–160.
18. БАЛАБАН, Л. *Жанры религиозно-хоровой музыки в творчестве композиторов Республики Молдова*. В 2 т. Canada: Lucian Badian Editions, 2006.

**SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE SERAFIM BUZILĂ:
UN EXEMPLU DE INVENTIVITATE COMPONISTICĂ ȘI UN OMAGIU
ADUS MARELUI GEORGE ENESCU**

SERAFIM BUZILĂ'S SONATA FOR VIOLIN AND PIANO:
AN EXAMPLE OF COMPONISTIC INVENTIVITY AND A TRIBUTE
TO THE GREAT GEORGE ENESCU

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

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

CZU 780.8:[780.614.332.082.2](478)

În Sonata pentru vioară și pian, S. Buzilă și-a propus o sarcină destul de dificilă: să îmbine elementele folclorice cu cele clasice și contemporane în cadrul unui ciclu de sonată, cu formele lui bine determinate, încercând să exprime psihologia omului contemporan într-un gen cu o istorie seculară. În acest ciclu aparent tradițional autorul operează cu tehnicile moderne de compoziție îmbinate cu variate procedee polifonice și cu elemente caracteristice muzicii populare. Analiza Sonatei lui S. Buzilă relevă trăsături comune ale acestui ciclu cu Sonata pentru vioară și pian „în caracter popular românesc” de George Enescu. Acestea se manifestă atât în tratarea generală a ciclului, cât și în caracterul tematismului, în modalitățile de utilizare a mijloacelor de expresie. Prin cele două sonate, compozitorii de parcă ne povestesc, fiecare în felul său, despre locurile de baștină, despre horele admirate în copilărie, despre natura pitorească a meleagurilor natale, despre iscușiile lăutari pe care i-au ascultat cândva.

Cuvinte-cheie: S. Buzilă, G. Enescu, elemente folclorice, sonată pentru vioară și pian

In his Sonata for Violin and Piano S. Buzila has taken on a rather difficult task: to combine folkloric elements with classical and contemporary elements in a sonata cycle, with its well-defined form, trying to express the psychology of the contemporary man in a genre with a history of several centuries. In this seemingly traditional cycle, the author operates with modern composition techniques mixed with various polyphonic devices and elements characteristic of folklore. The analysis of S. Buzilă's Sonata reveals common features of this cycle with the Sonata for violin and piano "in Romanian folk character" by G. Enescu. These are manifested both in the general treatment of the cycle and in the character of the musical theme, in the ways of using the means of expression. Through both of the two sonatas, the composers tell us, each one in his own way, about their native places, about the national dances admired in childhood, about the picturesque nature of their motherlands, about the gifted fiddlers they once listened to.

Keywords: S. Buzilă, G. Enescu, folkloric elements, piano, sonata for violin and piano

Sonata este apreciată pe bună dreptate ca fiind unul dintre cele mai importante genuri ale muzicii instrumentale de cameră. Evoluția sonatei în creația componistică din Moldova, în opinia muzicologilor, cuprinde câteva etape [1, p.89]. Prima din ele datează cu anii 50 ai secolului trecut când apar primele sonate pentru pian, apoi și pentru alte instrumente (vioară, violoncel, clarinet). Sonatele din această perioadă, deși diferențiate prin specificul stilistic al fiecărui compozitor, denotă mai multe puncte de tangență care se relevă prin prezența elementelor folclorice și prin utilizarea unor mijloace de expresie destul de tradiționale.

Următoarea etapă în dezvoltarea genului de sonata (anii 60) poate fi definită ca o perioadă de trecere pe care muzicologul S. Țircunova o compară cu puntea dintr-o formă de sonată, menționând că în acești ani s-a depășit teza inițială enunțată în deceniul precedent, însă o nouă teză încă nu a fost formulată [1, p.90], făcându-se simțite doar unele semne răzlețe ale acestui nou. Ele se manifestă prin

utilizarea unui tematism nou, a unor noi procedee și tehnici componistice, a unor noi modalități de tratare a folclorului.

Pe parcursul anilor 70–80 genul de sonată în creația compozitorilor autohtoni atinge punctele de vârf atât sub aspect cantitativ, în această perioadă fiind compuse cele mai multe sonate, cât și calitativ: se observă o și mai mare (în comparație cu etapa precedentă) diversificare a abordărilor conceptuale, arhitectonice, timbrale, discursul muzical căpătând tot mai multă libertate în desfășurarea sa interioară, generând exprimări tot mai originale influențate direct și indirect de „monștrii sacri” ai muzicii sec. XX Stravinski, Bartok, Enescu, Șostakovici ș.a. În sonatele compozitorilor chișinăuieni din această perioadă se realizează o sinteză originală a celor mai variate mijloace de expresivitate muzicală moștenite de la predecesori și îmbogățite cu diverse elemente specifice folclorului precum și o îmbinare a texturii omofone caracteristice genului de sonată cu principiile de expunere și de dezvoltare preluate din muzica polifonică.

Cele patru sonate compuse de S. Buzilă (*Sonata pentru flaut și pian*, 1973, *Sonata pentru vioară și orchestra de cameră*, 1975, *Sonata pentru pian*, 1978 și *Sonata pentru vioară solo*, 1982) pot servi exemple elocvente ale afirmațiilor de mai sus.

Anul 1975 i-a adus compozitorului Serafim Buzilă mai multe reușite și izbânzi, una dintre ele fiind legată de apariția *Sonatei pentru vioară și orchestra de cameră*. Dorința de a compune ceva pentru instrumentul său preferat pe care l-a studiat în copilărie și prin care a intrat în lumea muzicii – vioara – î-l copleșea de mai mult timp. Decizia i-a fost determinată și de marea admirație pe care o nutrea față de creația marelui violonist și compozitor român George Enescu. Cele trei sonate enesciene pentru vioară și pian, și, în special, Sonata nr.3 „în caracter popular românesc” l-au inspirat pe tânărul compozitor chișinăuian impulsivându-l spre crearea *Sonatei pentru vioară și pian* pe care el i-a dedicat-o lui George Enescu.

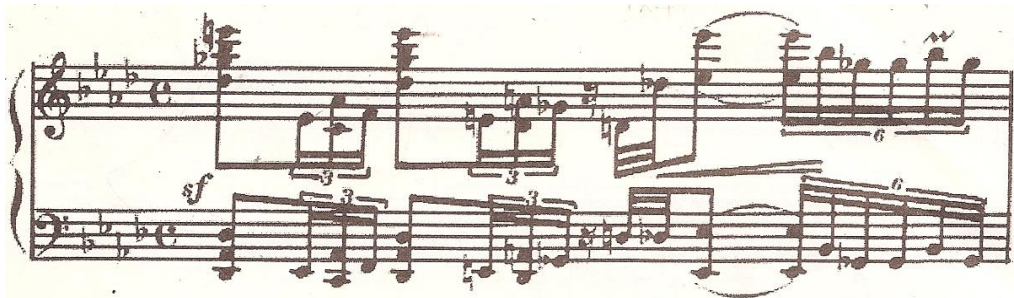
Sonata pentru vioară și orchestra de cameră de S.Buzilă a fost prezentată la Plenara Uniunii Compozitorilor din Moldova (în varianta pentru vioară și pian, variantă în care această lucrare va fi editată în anul 1998) fiind bine apreciată de către colegii compozitori și muzicologi: Eugen Doga, David Feodov, Vasile Zagorschi, Dimitrii Preanișnicov, Orest Tarasenco, Vladimir Bitkin, Izolda Miliutina, Iulia Țibulschi [2].

În compoziția sa, S. Buzilă și-a propus o sarcină destul de dificilă: să îmbine elementele folclorice cu cele clasice și contemporane în cadrul sonatei tradiționale, cu formele ei bine determinate, încercând să exprime psihologia omului contemporan într-un gen cu o istorie seculară. Ciclul *Sonatei* este alcătuit din trei părți, formând o succesiune de tempouri aranjate într-o ordine relativ tradițională: moderat – lent – repede.

Prima parte — Moderato — comportă un caracter cantabil și este realizată într-o formă de sonată aparent obișnuită, având toate compartimentele tiparului clasic, inclusiv o introducere și o codă. Cele două teme de bază (tema grupului principal și cea a grupului secundar) nu sunt foarte contrastante, ambele fiind destul de lirice, cea secundară evidențiindu-se totuși printr-o cantabilitate mai pronunțată. Contrastul cel mai puternic, accentuat și prin schimbarea de tempo, se relevă între tema concluziei — energică și dansantă — și celelalte compartimente ale expoziției.

Discursul muzical al introducerii este încredințat pianului. După cum menționează O. Vlaicu pasajele de bravură bazate pe motive scurte descendente denotă o proveniență melodică [3, p.121], fiind de fapt o melodie „îngroșată”. Compozitorul utilizează în construcția materialului o varietate de procedee, ca de exemplu: mișcări în unison la distanță de două octave, *imitația* în direcții opuse, acorduri mărite și micșorate, salturi pe intervale de cvinte, septime, octave bazându-se pe desene ritmice ce conțin cvintolete, sextolete, septolete, triolette, șaisprezecimi și optimi, ce imprimă muzicii un caracter monumental, patetic.

Exemplul 1.



În expoziția formei de sonată, care începe în tonalitatea *As-dur*, găsim toate cele patru subdiviziuni tradiționale: grupul principal, puntea, grupul secundar și concluzia, însă, cu anumite particularități constructive.

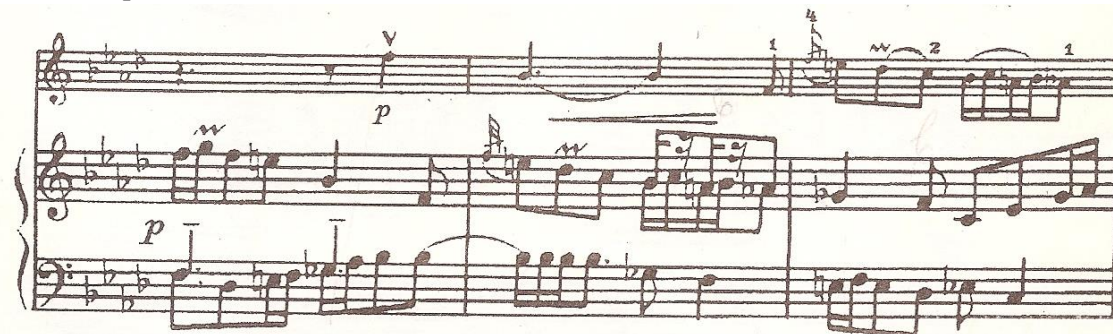
Pe parcursul întregului grup principal (*As-dur*) predomină caracterul cantabil cu elemente dansante. Acest compartiment reprezintă o construcție ce denotă trăsături de rondo (cu șapte secțiuni *aba₁ca₂da₃*) prin revenirea multiplă a elementului tematic *a*, care joacă rolul de micro-refren. În conținutul discursului muzical observăm un dialog ce conține parcă o întrebare exprimată de ambele partide reunite într-o singură linie melodică expusă în trei octave și un răspuns sonorizat doar în partida pianului. Treptele a patra ridicată și a șaptea coborâtă (caracteristice modului lidic și celui mixolidic) specifice melodiei populare și încrustate în temă, conferă temei o sonoritate expresivă.

Exemplul 2.



Primul microepisod (*b*) începe sub indicația dinamică *p* în tonalitatea *b-moll*. Imitând vocea superioară a pianului, vioara execută o melodie fină, lirică cu un colorit în care se simt pot fi intuite elementele folclorice. Acestea se datorează utilizării cvartei lidice și a sextei dorice și pot fi interpretate ca manifestări ale cromaticii alteraționale generând totodată și efectul de polimodalism alternativ.

Exemplul 3.



Prima repriză a refrenului (*a₁*, cifra 1) este diminuată în jumătate. Autorul utilizează aici elemente de polifonie contrastantă și imitativă. Observăm procedeul de *imitație* liberă a materialului

tematic între linia melodică a vioarei și mâna dreaptă a pianului. Totodată, în mâna stângă a pianului sună varianta temeii refrenului în mișcare contrară.

Exemplul 4.



Microepisodul următor (*c*) conține mai multe elemente contrastante, primul din ele fiind în factură acordică. Partida pianului din mâna dreaptă sună în registrul acut, mai sus decât cea a vioarei, ceea ce creează un efect sonor foarte expresiv. Ulterior, textura ambelor instrumente devine mai echilibrată din punct de vedere sonor grație utilizării registrului mediu din partida pianului. Observăm aici și procedeul de imitație în inversare între mâna dreaptă și mâna stângă a pianului. Următorul element se bazează pe îmbinarea expunerii imitative cu cea heterofonică, în care participă ambele instrumente, iar structurile ritmice noi cu cvartoletele expuse în partida vioarei adaugă noi nuanțe expresive. La sfârșitul microepisodului *c* sună un dialog între cele două instrumente îmbogățit cu ornamente (*mordent*, *triluri*, *vorsclag*). Și aici autorul folosește heterofonia în straturile superior și inferior din partida pianului, îmbinând-o cu imitația.

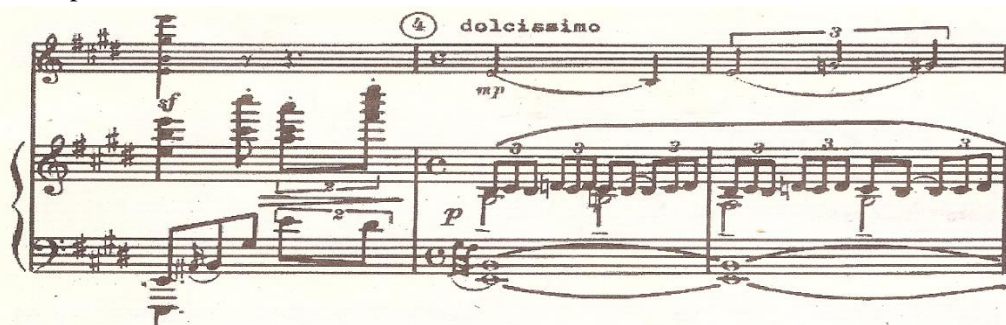
Reluarea microrefrenului *a*₂ (cifra 2) este variată sub aspect tonal, tema fiind expusă cu o sextă mică în jos. Compozitorul din nou recurge la imitație, doar că de data aceasta se imită nu primul motiv din temă (ca în *a*₁) ci al doilea. Imitația are loc între mâna dreaptă a pianului și linia melodică a vioarei (măs. 3).

Următoarul microepisod, *d*, capătă un caracter mai dramatic datorită octavelor expuse în mâna stângă a pianului și liniei melodice a vioarei în care sunt prezente acordurile structurate pe intervale de cvinte, sexte, octave etc., realizate prin *crescendo*.

Ultima expunere a microrefrenului *a*₃ (cifra 3), îmbină două funcții compoziționale: cea de repriză pentru forma temeii grupului secundar și cea de punte. Și aici predomină expunerea imitativă: observăm imitația strictă (canonică) între vioară și mâna stângă a pianului care se produce pe fundalul unei pulsații uniforme expusă în mâna dreaptă a pianului ceea ce imprimă temeii noi nuanțe expresive.

Tema grupului secundar (cifra 4) — *E-dur*, 4/4 — este contrastantă prin conținutul său ritmico-melodic, grație căruia discursul muzical capătă un caracter calm și pozitiv. Structura ei poate fi apreciată ca formă tripartită simplă *e-f-e*. Secțiunea *e* constituie o perioadă din două propoziții a câte patru măsuri fiecare. În linia melodică a vioarei deslușim elementele inspirate din refrenul temeii grupului principal *a* expuse în lărgire. Dacă pe parcursul grupului principal ambele instrumente în egală măsură participau la expunerea discursului muzical, aici pianul are un rol evident complementar față de vioară. Astfel, constatăm un alt tip de relație între cele două instrumente.

Exemplul 5.



Secțiunea *f* poate fi apreciată ca o mică dezvoltare bazată pe un material tematic asemănător cu cel din prima secțiune. Linia melodică a vioarei și pianului își păstrează structura ritmică, doar funcțiile pianului fiind mai diversificate: alături de funcția de acompaniament, constatăm aici și prezența unor contrapuncte melodice ce însoțesc tema vioarei. La sfârșitul secțiunii, în linia melodică a partidei pianului, se face observată mișcarea pe triolete în direcție descendentă expusă în linia basului și imitată apoi la vioară și, ulterior, în mâna dreaptă a pianului care are funcția de introducere a reprizei.

Repriza *e* (cifra 5) începe prin expunerea temei în formă de canon pe două voci între cele două instrumente participante. În măsura a patra, autorul aplică procedeul de imitație liberă între vioară și mâna stângă a pianului. Spre deosebire de grupul principal care împreună cu puntea formau un tot întreg, grupul secundar și concluzia sunt separate printr-o mică cadență a vioarei a cărei funcție compozițională constă în marcarea unei noi secțiuni contrastante în cadrul expoziției.

Tema concluziei — *Allegro non tanto* — contrastează puternic cu toate secțiunile precedente prin caracterul energetic și tempoul rapid. Compozitorul utilizează în acest compartiment desene ritmice noi prin îmbinarea măsurilor (2/4; 3/4) ce sugerează imaginea unui joc popular.

Exemplul 6.



Ca și în sonatele clasice, S. Buzilă indică repetarea integrală a expoziției. Tratarea, începe cu o scurtă introducere care comportă un caracter energetic și pozitiv datorită mișcărilor melodice prin șaisprezecimi în direcție ascendentă, efectuate în partida vioarei; trioletelor expuse în factura acordică (în mâna dreaptă); octavelor perfecte (în mâna stângă) din acompaniament realizate în direcție opusă și nuanțelor dinamice *f*, *ff*, *mf*.

Tratarea propriu zisă (cifra 7) este înrudită cu compartimentele precedente (introducere și expoziție) prin tempoul *Moderato* și caracterul meditativ. Aceasta cuprinde un episod, dar și dezvoltarea elementelor din tema principală a expoziției. Episodul începe în partida pianului la nuanță de *p*, iar după șase măsuri se alătură și vioara care imită materialul expus anterior la pian.

Exemplul 7.



De la cifra 8, observăm prezența tot mai pronunțată a diferitelor elemente tematice din grupul principal: unele sună destul de recognoscibil, altele sunt puternic modificate, căpătând nuanțe dramatice. Pe parcurs, intervine și o micro-cadență a vioarei (cinci măsuri) care se bazează pe elementele din introducere (ultimele trei măsuri) jucând rolul de tranziție spre următoarea fază a tratării în care deslușim elemente din microsecțiunea *a*, din secțiunea *a*₃ (din grupul principal). La sfârșitul tratării intervine materialul din microepisodul *c*, pe nuanța dinamică de *ff*.

Repriza diminuată readuce atmosfera din expoziție. Ea conține tema principală redusă la secțiunile *a*, *b*, *c*, *a*₃ și tema secundară care se transpune în tonalitatea *h-moll*. Concluzia lipsește.

Coda sintetizează conținuturile tematice din compartimentele precedente. Aici compozitorul obține o creștere dinamică spre *ff* realizată prin factura acordică, prin mișcarea vioarei în durate mici ce imprimă muzicii caracterul unui joc popular.

Partea a II-a, scrisă în formă bipartită mare cu repriză, contrastează puternic cu prima, prin materialul tematic nou și caracterul improvizatoric, doinit al muzicii care indică spre sfera lirico-meditativă a cântecului popular, compozitorul apropiindu-se de sursa muzicii folclorice, iar vorbirea muzicală prin intermediul căreia sunt expuse ideile autorului emanând o plasticitate naturală.

Primul compartiment — A, *Andantino improvvisamente* — readuce în memorie imaginea părții secunde din *Sonata pentru vioară și pian în caracter popular românesc* de G. Enescu. Acesta se divizează în patru secțiuni diferite după conținutul lor tematic: *a b c d*.

Materialul muzical al secțiunii *a* este expus în partida pianului la nuanță de *p*. Tema este realizată prin durate de doimi și pătrimi îmbogățite cu diverse ornamente care sună pe fundalul unui ostinato ritmico-melodic.

Exemplul 8.



În secțiunea *b* compozitorul utilizează expunerea polifonică imitativă: *proposta*, care este expusă în partida pianului (în mâna dreaptă), fiind bazată pe desenele ritmice de doimi, pătrimi, triolete și șaisprezecimi, și reluată ulterior într-o variantă modificată în partida vioarei la nuanță de *mp*.

Secțiunea *c* (cifra 2) păstrează caracterul și modul de expunere imitativ din compartimentul precedent. În primele patru măsuri are loc procedeul de *imitație* a primului motiv care se expune concomitent la cele două instrumente după care se trasează în mai multe variante modificate ritmic în partida pianului și apoi la vioară. Ulterior, desenul ritmico-melodic se modifică prin utilizarea trioletelor din șaisprezecimi, procedeele *glissando*, *portamento*.

Spre deosebire de secțiunile precedente, în *d* urmărim o gamă variată de nuanțe dinamice (de la *pp* până la *ff*, tot aici atingându-se și culminația) și o diversificare a texturii pianului: apar numeroase acorduri dispersate în registrele extreme (preponderent de structură terțară, însă disonante — trisonuri mărite, micșorate) care se evitau anterior, pe fundalul cărora în partida viorii apare o linie melodică expresivă, cu un pronunțat un caracter dramatic, care se diminuează treptat spre sfârșitul secțiunii.

Compartimentul B — *Allegretto* — relevă trăsături metro-ritmice originale (schimbarea metrului din 24/16 în 6/8) și prezentarea unui nou material muzical. Tema (care poate fi comparată cu un cântec de jale) este realizată în partida viorii fiind susținută de un contrapunct melodic sonorizat de mâna stângă a pianului și un acompaniament asemănător celui de țambal, datorită desenului ritmico-melodic cu repetarea primei celule (bazate pe cvinte perfecte și septime mici), expus în mâna dreaptă, ce imprimă melodiei o expresivitate aparte.

Exemplul 9.



Repriza este mult mai scurtă și puternic modificată: factura ambelor instrumente este mai simplificată, fiind construită din diferite formațiuni tematice preluate din compartimentul A. La sfârșit, sub remarca *scordatura*, în partida viorii se observă un *glissando* susținut de acorduri de septimă expuse în registrele extreme ale pianului.

În concluzie, menționăm că această muzică lasă o impresie profundă asupra ascultătorului prin prospețimea și plasticitatea imaginilor, prin sinceritatea și firescul exprimării îmbinate cu măiestria componistică și cizelarea tuturor detaliilor, astfel încât a doua parte a sonatei ar putea fi interpretată cu succes ca o piesă de sine stătătoare.

Partea a III-a — Allegro molto — este scrisă în formă de rondo (cu cinci compartimente), fiind bazată pe un tematism dansant, ce sugerează imagini muzicale noi, readucând, însă, în memorie și atmosfera ce domina în prima parte a sonatei, formând astfel un arc imaginar ce reunește părțile extreme ale ciclului și îi conferă integritate.

Refrenul A (scris în formă bipartită cu mica repriză *aa₁ ba₁*) este expus în tonalitatea *a-moll* și chiar de la prima măsură sesizăm caracterul vesel și săltăreț al unui dans popular asemănător cu sârba.

Exemplul 10.



Tema, expusă în forma unei perioade mari (*aa₁*, 25 de măsuri), este aparent foarte simplă, fiind sonorizată monodic la pian și apoi reluată de vioara dublată de pian și însoțită de un acompaniament „străveziu”, format din cvinte paralele, transformate treptat în trisonuri.

Cea de-a doua perioadă conține un nou material tematic, tot de influență folclorică, care se realizează într-un dialog imitativ între partida viorii și cea din mâna dreaptă a pianului. O scurtă intervenție a viorii solo în *crescendo* conduce spre mica repriză.

Episodul B (cifra 4) — *Des dur* — denotă legături intonative cu primul element al temeii principale din prima parte a ciclului expus în lărgire (prin doimi și note întregi) sonorizat în partida viorii. Articulând o formă tripartită simplă (*c d c*), acest episod contrastează față de compartimentul precedent prin pulsația ritmico-melodică neîntreruptă formată din optimi și șaisprezecimi expusă la pian în care se accentuează timpii slabi, astfel formându-se o oarecare contradicție cu partida viorii. Repriza locală (cifra 5) este una sintetică și include tema episodului expusă de vioară care sună în contrapunct cu tema refrenului sonorizată în partida pianului.

Exemplul 11.



Ultimele trei măsuri joacă rolul de punte către repriza propriu zisă a refrenului (diminuată) expusă în imitație în tonalitatea *e-moll*.

Episodul C — *Andante* — are un caracter liric, cantabil, divizându-se în trei secțiuni contrastante (*e f g*) bazate pe elementele ritmico-melodice „doinite” din partea a II-a a ciclului. În ultima secțiune din episodul C își fac apariția unele elemente ale temeii refrenului, atât în mișcare directă, cât și în inversare, discursul agitându-se treptat și conducând spre ultima repriză (și aceasta prescurtată) a refrenului. Spre deosebire de începutul monodic al finalului, aici tema este expusă într-o factură acordică care modifică puțin caracterul muzicii, acesta devenind mai dramatic.

Coda sintetică se bazează pe conținuturile tematice din părțile anterioare ale Sonatei. În linia melodică a viorii se expune materialul melodic al temeii secundare din prima parte a ciclului, iar în partida pianului se trasează tema refrenului din final. Începând cu *piu Allegro*, în ambele partide predomină elementele din refren, conducând spre o culminație dinamică și finalizând discursul muzical pe acordul *Es-dur* în nuanța de *sf*.

După cum menționează O. Vlaicu, acest final ulterior a fost editat ca piesă de sine stătătoare și grație expresivității materialului tematic, pregnanței imaginilor muzicale, limbajului profund național și logicii dramaturgiei a intrat în repertoriul didactic din instituțiile de învățământ muzical [4, p.54].

În urma analizei *Sonatei pentru vioară și pian* de S. Buzilă constatăm că în această lucrare scrisă în prima perioadă de creație a compozitorului se conturează unele trăsături stilistice ce vor deveni specifice manierei sale în perioada matură. În acest ciclu aparent tradițional autorul operează cu tehnicile moderne ale compoziției secolului XX, îmbinate cu variate procedee polifonice și cu elemente caracteristice folclorului muzical național.

Deși „nici unul dintre muzicienii autohtoni n-a studiat compoziția în clasa lui G. Enescu, cu toate acestea, toți compozitorii din Republica Moldova sunt bine familiarizați cu creația enesciană” [5, p.121]. S. Buzilă a fost un mare admirator și un foarte bun cunoscător al operei enesciene, iar prin propria-i creație s-a arătat a fi și un continuator fidel al tradițiilor lăsate de marele muzician român. În special aceasta se referă la atitudinea enesciană față de muzica populară. Fără a utiliza citate, S. Buzilă,

ca și G. Enescu creează o muzică îmbibată de parfumul melodiilor populare și impregnată de ritmurile preluate din folclor.

Demersul analitic asupra *Sonatei pentru vioară și pian* de Serafim Buzilă relevă trăsături comune ale acestui ciclu cu *Sonata pentru vioară și pian „în caracter popular românesc”* de George Enescu, căruia îi este dedicată. Acestea se manifestă atât în tratarea generală a ciclului cât și în caracterul tematismului, în modalitățile de utilizare a mijloacelor de expresie. Ambele sonate abundă în teme de sorginte folclorică, în episoade cu utilizarea ingenioasă a eterofoniei și procedeele polifonice. Afinitățile între cele două lucrări pot fi observate și în sonoritatea originală a instrumentelor, în efectele timbrale, în coloristica structurală și chiar în unele momente de scriitură pianistică și violonistică. În ambele sonate, surprinde rafinamentul gradației dinamice și diversitatea ritmică, care tinde să exprime cele mai fine nuanțe și stări sufletești. Prin cele două sonate, compozitorii de parcă ne povestesc, fiecare în felul său, despre locurile de baștină, despre horele admirate în copilărie, despre natura pitorească a meleagurilor natale, despre iscusii lăutari pe care i-au ascultat cu atâta plăcere în timpurile de cândva.

Referințe bibliografice

1. ȚIRCUNOVA, S. Elemente vechi și noi în sonata compozitorilor din Moldova. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, pp.88–94.
2. Informație preluată din *Autobiografia* lui S. Buzilă, manuscrisul căreia ne-a fost oferit cu bunăvoință de soția compozitorului.
3. ВЛІАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинэу: Grafema Libris, 2011.
4. VLAICU, O. Aspecte interpretative ale Rondoului pentru vioară și pian de S. Buzilă. În: *Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastice* 2010, Nr.1–2(10–11), 2010, pp.54–56
5. AXIONOV, V. *Tendențele stilistice în creația componistică din Republica Moldova*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.

CONCERTUL Nr.1 PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ DE OLEG NEGRUȚA: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE

CONCERTO No.1 FOR HORN AND ORCHESTRA BY OLEG NEGRUȚA:
COMPOSITIONAL PARTICULARITIES

DORINA MUNTEANU,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.646.3.082.4(478)

780.8:[780.646.3.082.4]:781.6

Concertul nr.1 pentru corn și orchestră de Oleg Negruța este primul concert dedicat acestui instrument în creația autohtonă. Concertul respectă structura clasică tradițională din trei mișcări contrastante (Allegro moderato – Andante tranquillo – Allegro con brio), prima fiind scrisă în formă clasică de sonată cu expoziție dublă. Cea de-a doua mișcare reprezintă o formă tripartită simplă și este mai puțin cunoscută ca o miniatură separată pentru corn și pian. Partea a treia, Finalul, este un Rondo clasic alcătuit din cinci secțiuni cu introducere și codă. Compozitorul pune în valoare calitățile timbrale și posibilitățile tehnice ale cornului, acest fapt fiind subliniat și în cadențele originale cu caracter doinist și stil improvizatoric. Scopul articolului de față este studierea particularităților stilistice și de gen precum și unele aspecte compoziționale.

Cuvinte-cheie: Oleg Negruța, concert, corn, orchestră

Concerto No.1 for horn and orchestra by Oleg Negruța is the first concerto dedicated to this instrument in the national composition repertoire. The concerto follows the classical structure with three contrasting movements (Allegro moderato – Andante tranquillo – Allegro con brio), the first of which is written in sonata form with double exposition. The second movement represents a simple tripartite form and is better known as a separate miniature for horn and piano. The third, final part, is a classic Rondo, consisting of five sections with introduction and coda. The composer highlights the sound qualities and technical possibilities of the horn, which is also emphasized in the original cadenzas with a doina character and improvisational style. The purpose of this article is the study of the stylistic and genre particularities of the Concerto, along with some composition aspects.

Keywords: Oleg Negruța, concerto, horn, orchestra

Deși este destul de modest, repertoriul pentru corn din Moldova cuprinde două creații ce reprezintă genul de concert: *Concertul nr.1* și *nr.2* pentru corn și orchestră semnate de compozitorul Oleg Negruța. Menționăm că în creația sa, muzica instrumentală de diferite genuri (destinată diverselor componente interpretative — orchestră simfonică, de estradă și jazz, ansambluri camerale) ocupă un loc aparte iar concertele instrumentale sunt în număr de 15: pentru vioară, pian, violoncel, contrabas, marimba, soprano de coloratură și pentru instrumente de suflat. Printre acestea din urmă, se remarcă: *Concertul pentru trombon și orchestra simfonică* (1987), *Concertul pentru trompetă și orchestra simfonică* (1990), *Concertul pentru oboi și orchestră* (2009), 3 concerte pentru clarinet și orchestră de cameră (1986, 1993 și 2008 respectiv), *Concertul nr.1* pentru corn și orchestră de cameră (1988) și *Concertul nr.2* pentru corn și orchestra simfonică (1992).

Analzând aceste creații ale compozitorului, E. Mironenco afirmă: „După stilul lor, concertele lui O. Negruța nu pretind la descoperirea unor orizonturi noi; de regulă, predomină trăsăturile concertelor tradiționale clasice și romantice, totuși sinteza lor cu elemente de estradă și jazz, tematismul atractiv și sincer, o permanentă energie emoțională juvenilă contribuie la succesul lor pe scenele de estradă” [1, p.176–177].

Interesul sporit față de corn „se datorează timbrului său mat și nobil care l-a cucerit, precum și posibilitățile acestuia” — susține compozitorul¹. Aportul său cel mai important pentru acest instrument l-a constituit cele două concerte, precum și lucrarea *Concertino*, pentru doi corni și orchestră care poate fi considerat ca un al treilea concert.

¹ Interviu personal oferit autoarei de O. Negruța, 09.02.2018.

Concertul pentru corn și orchestră de cameră nr.1 este scris în 1988, fiind interpretat în premieră absolută în data de 20 februarie 1989, în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău, de către Artistul Emerit, conferențiarul universitar Gheorghe Ichim (discipolul prof. V. Buianovski, unul din cei mai talentați reprezentanți ai școlii de corn din Sankt-Petersburg) și orchestra de cameră sub bagheta dirijorului Alfred Gherșfeld. Mai târziu, *Concertul* a fost imprimat cu orchestra simfonică a Companiei de Stat Teleradio-Moldova în interpretarea aceluiași solist. În anul 2010, *Concertul nr.1* pentru corn și orchestră, a fost editat la Plovdiv, Bulgaria, în cadrul unei culegeri cu genericul *Muzica romantică a sec. XX pentru corn*, autorul acesteia fiind renumitul cornist și profesor de corn din Bulgaria, Stoian Karaivanov [2, p.48–70].

Din punct de vedere structural, *Concertul* este alcătuit din trei mișcări, raportul tempourilor fiind unul tradițional: *Allegro moderato* – *Andante tranquillo* – *Allegro con brio*, de altfel, tipic și pentru alte concerte ale compozitorului. Ca exemplu, putem menționa *Concertul nr.1* pentru clarinet și orchestră [3, p.39].

Prima parte a *Concertului* este cea mai amplă dintre toate și arată pe deplin posibilitățile instrumentului și măiestria interpretativă a solistului. Este scrisă în formă de sonată, cu dublă expoziție — o altă trăsătură tipică pentru concertele instrumentale ale lui O. Negruța (drept exemplu poate servi *Concertul nr.1 pentru clarinet* menționat anterior).

Tonalitatea de bază a primei părți, *B-dur*, ca și tonalitatea teme secundare – *F-dur*, intră în cercul celor mai comode tonalități pentru interpretare la corn. Merită de menționat că alegerea tonalității de bază este determinată de construcția instrumentului dublu, care îmbină două tipuri de acordaj — *B* și *F*, și îi oferă interpretului comoditatea în emiterea sunetelor ce aparțin tonalității *B-dur*.

Tema principală este optimistă, energică, cu amprenta genului primar de marș, care se evidențiază prin folosirea măsurii *alla breve*, a ritmului punctat și a altor procedee. La capitolul specific modal-tonal, compozitorul folosește elementele modului lidic specific folclorului moldovenesc, și anume treapta a patra ridicată.

Exemplul nr.1

Allegro moderato

Toate temele (principală, de legătură și secundară) se expun mai întâi în orchestră. Cornul își face apariția în litera *C* cu tema principală, creând senzația de mișcare impetuoasă, subliniată de măsura de *all breve* și tempoul foarte rapid. Aici partida orchestrală devine mai transparentă, mai laconică, susținând partida solistică prin intermediul unor acorduri separate sau *glissando*.

Exemplul nr.2

C **Allegro moderato**
 Horn in F



Tema secundară (litera *F*, *cantabile*) prezintă un nou colorit: se schimbă măsura, melodia devine mai lirică, mai expresivă. Caracterul mai luminos al acestei teme se accentuează prin tonalitatea *F-dur*, conturând raportul clasic al tonalităților temeii principale și a celei secundare. Tema secundară amintește un cântec popular urban, ușor stilizat.

Exemplul nr.3

F *tranquillo*



Se remarcă faptul, că tema secundară a *Concertului* a fost folosită ulterior de către compozitor, ca temă secundară în prima parte a *Trioului pentru, pian, vioară și violoncel*, semnat în 2004. Ambele teme sunt expuse în *F-dur* (vezi exemplul muzical nr.5). Totodată, în *Trioul pentru, pian, vioară și violoncel*, această melodie este destinată violoncelului.

Este știut că în practica componistică universală există mai multe cazuri când o creație destinată cornului se interpretează ulterior la violoncel, reieșind din similitudinea diapazonului ambelor instrumente. Ca exemplu, putem numi *Adagio și Allegro pentru corn (violoncel sau vioară) și pian*, op.70 de R. Schumann, *Trio pentru corn (sau violoncel), vioară și pian* op.40 de J. Brahms sau *Romanță pentru corn (sau violoncel) și pian*, în *F-dur*, op.36 de C. Saint-Saens. Concomitent, subliniem, că alte straturi sonore ale partiturii din ambele creații unde se expune tema vizată nu coincid. Prin urmare, aici putem vorbi despre folosirea *autocitatului*.

Exemplul nr.4

Un astfel de procedeu în creația lui O. Negruța poate fi tratat ca *tematism migrat*, pe care îl putem găsi și în alte opusuri ale sale. De exemplu, tema incipientă a *Poemului pentru corn și pian* coincide cu tema miniaturii instrumentale pentru trompetă și pian.

Tratarea (*Tempo primo*), bazată pe tema principală, este mai laconică comparativ cu expoziția, realizându-se în mare parte în orchestră, cu excepția unei fraze la corn, bazată pe elementul doi al temeii principale și conține patru etape.

În **prima etapă**, procesele de dezvoltare factuală și tematică sunt destul de intense. Primele patru măsuri sunt expuse în tonalitatea dominantei în partida orchestrală, *maestoso*, după care se folosește procedeu *întrebare — răspuns*, între orchestră și solist.

Cea de-a doua etapă se expune în orchestră (mm.166), în care are loc tratarea activă a facturii. Linia basului expusă cu pătrimi, folosind mișcarea preponderent descendentă, asimilează unele procedee jazzistice, cum ar fi *walking bass*. Un șir de elemente motivice trec prin diferite tonalități (*Es-dur, g-moll, B-dur*) până la apariția unui tematism nou.

Dacă etapele precedente au fost legate mai mult de stilistica *jazzului*, mai ales cu ritm punctat, atunci în **cea de-a treia etapă** sesizăm influența stilului baroc. Această secțiune începe în *g-moll* (m.181) și se deosebește printr-o transformare tonală destul de intensă, implicând atât tonalitățile de gradul I de înrudire (*c-moll, Es-dur*), cât și tonalități mai îndepărtate (*Ges-dur, B-dur*). Grație schimbărilor frecvente ale centrelor tonale, această secțiune capătă un caracter încordat și dramatic, devenind o adevărată culminație a întregii tratări. Ultima, **cea de-a patra etapă**, folosește punctul de orgă pe dominantă (începând cu m.191) și pregătește apariția **reprizei** (m.198, *I, festivo*), în cadrul căreia tema principală conține același material muzical, iar cea secundară (m.230, *L*) este expusă în tonalitatea de bază *B-dur*, confirmând legitățile formei de sonată.

Coda (m.262, *Tempo primo*) este constituită din 3 secțiuni ale căror material tematic tratează elementele temelor principale și secundare. Suprapunerea lor servește drept dovadă că aici coda este tratată ca o a doua dezvoltare, destul de tipică pentru forma de sonată clasică, mai ales, în creația lui L. van Beethoven (de exemplu, în Sonata nr.21 pentru pian). După D. Bughici, coda uneori urmează structura dezvoltării [4, p.74]. În cazul dat, tematismul temeii principale se evidențiază în secțiunile 1 și 3 ale codei, iar cadența se construiește pe baza temeii secundare. Prin acest procedeu, se expune repetat conflictul de bază al formei de sonată. Secțiunea a doua, realizată ca o cadență instrumentală destul de amplă, solicită toată măiestria interpretativă a solistului și arată posibilitățile tehnice și sonore ale instrumentului. Pentru prima dată partida cornului este pătrunsă de ritmica de tip *parlando-rubato*, melismatica de sorginte populară (mordente superior), specifice arealului folcloric românesc. După cum afirmă Gh. Ichim, „cadența reprezintă o improvizație în stil popular cu caracter doinit. Aici compozitorul îi oferă solistului șansă de a arăta posibilitățile cornului în toate registrele sale (în special, pe materialul temeii secundare)” [5, p.42].

Cadența este expusă pe un diapazon extins al cornului și este îmbogățită cu alte procedee tehnice. Remarcăm aici imitația buciului prin intonații de cvartă-cvintă și melodia construită preponderent pe scară naturală.

Exemplul nr.5

Cadenza

rubato e tranquillo

mf *p* *mf* *f* *mf dolce* *f*

3 *5* *5* *5* *5* *5* *3* *6* *6* *3* *gliss.* *gliss.*

accel. *rall.* *accel.* *rall.* *rall.* *Primo tempo*

Cea de-a treia secțiune se bazează pe tema principală, care se face auzită mai întâi în orchestră (*Primo tempo*, p.59). În partida cornului apare *glissando* (rar întâlnit în concertele clasice), care în acest context este împrumutat din partida orchestrală a temei principale din expoziție, litera C.

Generalizând particularitățile structurale ale primei mișcări, le vom reflecta în cadrul unui tabel ce urmează:

Tabelul 1

PARTEA I										
Expoziția dublă					Dezvoltare	Repriza				
Orchestra		Corn				Coda				
<i>Allegro moderato</i>	<i>Cantabile</i>	<i>Primo tempo</i>	<i>Tranquillo cantabile</i>	<i>Tranquillo</i>	<i>Primo tempo</i>	<i>Tranquillo</i>	<i>Primo tempo</i>	<i>Rubato e tranquillo</i>	<i>Primo tempo</i>	

TP	Pun.	TS	TP	Pun.	TS	Et.1	Et.2	Et. 3	Et. 4	TP	Pun.	TS	Sect.1	Sect.2 Cadența	Sect.3
B	Es, d, g	F	B	Es, d, g	F	B	B, F	F, B, A, c, As, D, g, G, c, Ges/ Fis, H, h	F	B	Es, d, g, D, Es, g	B	B	F, B, F	B
m. 1	l. B, m.33	l. C, m.82	l. D, m.98	l. F, m.114	m.146	m.	m 181	m.191	l. I, m.198	m. 214	l. L, m.230	m.262	m.271	m.272	
C	4/4	C	4/4	C	4/4	C	C	C	4/4	C	4/4	C	4/4	C	

Abrevieri:

TP — tema principală

TS — tema secundară

Pun. — Puntea

Et. — Etapă

Sect. — secțiune

m. — măsură

l. — literă

Partea a 2-a a concertului, **Romanță**, reprezintă paginile cele mai expresive și lirice ale concertului, realizând un contrast între părțile extreme. Acest material muzical a apărut inițial în 1967, ca o piesă cu denumirea *Melodie* pentru corn și pian. Ulterior, în 1988 piesa a fost prelucrată ca o parte mediană a concertului vizat, iar în 2004 compozitorul o introduce ca parte de mijloc — *Romanță* — în *Trioului pentru vioară, violoncel și pian*.

Fiind scrisă în formă tripartită simplă, partea a doua nu introduce un contrast tematic prea mare între secțiuni ($a_1 a_2$). Măsura de 6/8 se asociază cu diferite tipuri de mișcare dansantă în tempo moderat (*Andante tranquillo*). Folosirea acesteia, pe de o parte, creează unele aluzii cu genul de *barcarola* iar, pe de altă parte, creează asociații cu aspectul ritmic al genului de *horă* moldovenească, fapt confirmat de Gh. Ichim, care scrie: „După conceptul autorului, tema se asociază cu hora lentă, cu dansul fetelor. Însăși după trăsăturile sale tema este vocal-coregrafică” [5, p.42]. În afară de aceasta, se simte foarte pronunțat influența genului vocal de romanță lirică — atât românească, cât și europeană. Această trăsătură sintetică a melodiei părții mediane, îi conferă o atractivitate sonoră deosebită.

Melodia debutează cu o introducere din 4 măsuri în orchestră (o propoziție), cu implicarea mișcării descendente pe secunde cromatice, care redă un caracter trist, sensibil, tânguitor. Pe plan armonic se folosește succesiunea acordică $t DD_2 s_{64} T t$, subliniind coloritul muzicii romantice.

Tema propriu-zisă la corn este expusă în registrul mediu și îmbină câteva motive, care treptat construiesc o melodie mai complexă, cântată preponderent *legato* și îmbogățită cu mordente. Caracterul cantabil și calm sugerat de autor (*dolce amabile, dolce cantabile*) scoate în evidență melodicitatea și profunzimea ei. Totodată, autorul valorifică calitățile timbrale ale cornului.

Specificul genului de concert se realizează prin implicarea unei cadențe mici care se află la hotarul secțiunilor a_1 și a_2 (m.39). Accentuăm trăsăturile tipice pentru cadență, în codul concertului

instrumental din perioada clasică sau romantică: *rubato*, caracterul improvizator al partidei solistice, accentul pus pe calitatea sunetului și nu pe complexitatea tehnică.

Exemplul nr.6

Cadenza rubato



Secțiunea a_2 introduce un model ritmic nou, bazat pe pulsația optimilor, unele schimbări pe plan factual și dinamic. De asemenea și melodia se reînnoiește prin implicarea intonațiilor cromatice, sunetelor acute (c_2) procedeul de sincopare, care redă starea emotivă.

Anume cea de-a treia expunere a temei reprezintă apogeul părții mediane, după care apare o mini-cadență (mm. 60–61) construită pe sunetele dominantei, care pregătește o codă mică, unde se accentuează cele mai importante intonații ale temei românei.

Exemplul nr.7

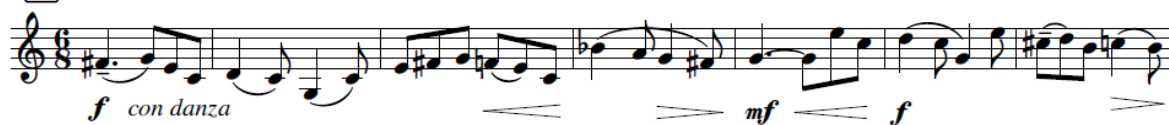
Tabelul 2

PARTEA A 2-A. ROMANZE					
Andante tranquillo			Rubato	Primo tempo	
Intro	a	a ₁	cadenza	a ₂	coda
c	c	c	c	c, B, Es, f, c	c, C, As, c (9)
m.1	m.5	litera P, m.21	m.39	m.40	m.62
6/8	6/8	6/8	senza metro	6/8	6/8

Partea a 3-a a ciclului este compusă în formă de rondo clasic, alcătuit din 5 secțiuni plus *introducere* și *coda*. Refrenul în tempoul *Allegro con brio* are un caracter dansant și vioi, tipic pentru părțile finale din creațiile ciclice, pe de o parte, și pentru genul de rondo, pe de altă parte. Coloritul moldovenesc aici este subliniat de treapta a IV-a ridicată și a VII-a coborâtă, ceea ce ne permite să afirmăm că autorul folosește modul acustic 1.

Sub aspect metroritmic, O. Negruța utilizează măsura de 6/8, iar specificul ritmic al **refrenului**, în opinia lui Gh. Ichim, constă în asemănarea cu dansul moldovenesc *sârba* [5, p.43].

Exemplul nr.8

R Allegro con brio

Primul episod conține un contrast care se realizează pe mai multe planuri: se schimbă măsura (4/4), tempoul (*Meno mosso*), cercul de tonalități (în loc de *F-dur* apare *a-moll*, *d-moll*, *g-moll*). Sub aspectul genuistic se observă influența genului de *lied*, a cărui melodie largă, cantabilă contrastează în mod evident cu refrenul.

Exemplul nr.9

Meno mosso

Cea de-a doua expunere **refrenului** (*Primo tempo*, mm.70–106) nu introduce schimbări considerabile, partida solistică fiind expusă la fel ca prima dată. Același lucru se constată și în orchestră, acompaniamentul păstrând pulsația pe optimi.

Fiind scris în tempo *Presto*, în măsura 2/4, cel de-al **doilea episod** are un caracter de dans mult mai vioi, impetuos și cu un ritm sacadat ce amintește de un galop. Inițial tema se expune în partida orchestrală, fiind preluată ulterior de corn, marcată, bine articulată și completată pe plan armonic și ritmic de orchestră.

Exemplul nr.10

Presto (♩ = 192)

Ultima expunere a **refrenului** (*primo tempo*) introduce unele modificări legate preponderent de partida cornului. Linia melodică se plasează cu o octavă mai sus, devenind astfel mai tensionată. Raportul instrumentului solistic cu orchestra se bazează pe procedeul *întrebare-răspuns*, pe un dialog, tipic genului de concert. Partea a treia, precum și întreg concertul se încheie cu o scurtă codă — *stretto*, bazată pe tema refrenului, care, de fapt, reprezintă o ultimă mini-cadență a solistului:

Exemplul nr.11

Stretto

Tabelul 3

PARTEA A 3-A. FINALE						
<i>Alegro con brio</i>		<i>Meno mosso</i>	<i>Primo tempo</i>	<i>Presto</i>	<i>Primo tempo</i>	<i>Stretto</i>
Introducere	Refren	Episodul 1	Refren	Episodul 2	Refren	coda
<i>F</i>		<i>A, d, g, D, g, F, d</i>	<i>F</i>	<i>Des, f, C, f, Des, Ges, F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>
m.1	m.9	m.40	m.70	m.107	m.175	m.199
6/8		4/4	6/8	2/4	6/8	6/8

Concertul pentru corn și orchestră nr.1 de O. Negruța este, așadar primul în istoria muzicii naționale, ce propune un discurs muzical original și dificultăți de interpretare ce reprezintă o provocare chiar și pentru un instrumentist de virtuozitate.

Putem afirma însă, că această creație a intrat deja în repertoriul concertistic național, având în vedere că a fost deja interpretat de corniști experimentați precum Gh. Ichim și V. Zlotescu. Astfel, Oleg Negruța a înscris o frumoasă pagină nu doar în istoria muzicii naționale ci și în patrimoniul componisticii universale.

Referințe bibliografice

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков*. Кишинев: Primex-Com, 2014. ISBN 978-9975-110-03-7.
2. KARAIYANOV, S. *Romantic Music for French Horn in the XX Century*. Plovdiv: Екзакт 93, 2010.
3. САМБРИШ, Е. Национальные традиции в жанре инструментального концерта (на примере творчества молдавского композитора Олега Негруци). În: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău: Valinex, 2011, nr.1/2 (12/13), pp.39–44. ISSN 1857-2251.
4. Coda. În: BUGHICI, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura Muzicală, 1978, p.74.
5. ИКИМ, Г. *Валторна в музыке композиторов Молдавской ССР: метод. разраб.* Кишинев: Отдел оперативной полиграфии СПТУ-24, 1990.

**ОРГАННОСТЬ КАК ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ ОРКЕСТРОВОЙ ТКАНИ В
ТРАНСКРИПЦИИ БАХОВСКОЙ ЧАКОНЫ ПАВЛА РИВИЛИСА****GÂNDIREA ORCHESTRALĂ ORGANISTICĂ CA PRINCIPIU DE ORGANIZARE
A FACTURII ÎN TRANSCRIPȚIA CIACONEI BACHIENE DE PAVEL RIVILIS****THE IMPLEMENTATION OF ORGANISTIC THINKING PRINCIPLES IN PAVEL RIVILIS'S
ORCHESTRAL TRANSCRIPTION OF J.S. BACH'S CIACONNE****СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,**доктор искусствоведения и культурологии, лектор университетар,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств**CZU 780.8:780.614.332.083.21.088:785.11**

В данной статье анализируются некоторые особенности органного мышления в оркестровой транскрипции баховской Чаконы Павла Ривилиса, которые нашли проявление в использовании медленных и редких смен тембра, контрастном сопоставлении оркестровых масс и особой регистровой диспозиции, выраженной в условном разделении инструментов оркестра на лабиальные и язычковые.

Ключевые слова: Павел Ривилис, Чакона, тембр, органность, особая регистровая диспозиция, лабиальные инструменты, язычковые инструменты, *organo pleno*, тембровый микст

În acest articol autorul analizează transcripția Ciaconei bachiene de P. Rivilis din punctul de vedere al realizării unor procedee a gândirii orchestrale organistice, care și-a găsit expresia în utilizarea schimbării lente, rare a timbrului; a principiului de contrapunere contrastantă a maselor orchestrale precum și în crearea "unei dispoziții speciale de registru", care este exprimată prin separarea convențională a instrumentelor în grupurile labiale și cele cu ancie.

Cuvinte-cheie: Pavel Rivilis, Ciacona, timbru, gândire orchestrală organistică, dispoziție specială de registru, instrumente labiale, instrumente cu ancie, *organo pleno*, mixt timbral

This article focuses on the analysis of several peculiarities of Pavel Rivilis's organistic thinking in the orchestral transcription of J.S. Bach's Ciaconne, principles that are implemented by the composer through the use of slow and rare timbre changes; contrastive comparison of the orchestral masses and "special registers' disposition", expressed in a conventional separation of instruments into groups of labial and reed instruments.

Keywords: Pavel Rivilis, Ciaconne, timbre, organ thinking, special registers disposition, labial instruments, reed instruments, *organo pleno*, timbral mixt

Одной из конструктивных сверхзадач в симфоническом творчестве П. Ривилиса 1970-х гг. является идея органности как принципа построения оркестровой ткани. Она наиболее рельефно выразилась в *Симфонических танцах* (1969), *Унисонах* (1973) и оркестровой транскрипции *Чаконы* (1972) И.С. Баха. Термин *органность* был предложен Н. Зейфас в статье *Павел Ривилис*, рассматривающей сочинения композитора, и фигурировал как синоним «иллюзии органной звучности» [1, с.60].

Идея органности в названных произведениях П. Ривилиса связана с воплощением различных композиционных задач: неофольклорных — в *Симфонических танцах* и *Унисонах*, необарочных — в *Чаконе*. В первом случае органность служила раскрытию потенциальных возможностей монодии и ее симфонизации, акцентированию разных уровней горизонтали как русел кинетической энергии; во втором — была напрямую связана с органом как с инструментом, во многом определяющим мощную музыкально-философскую концепцию эпохи Барокко.

Среди наиболее популярных музыкальных инструментов Барокко именно орган обладал особыми возможностями по созданию нового образа пространства. Г. Рыбинцева связывает этот факт с его почти беспредельным звуковысотным диапазоном и исключительным тембровым многообразием, а также с тем, что органная музыка создавалась с расчетом на яркие акустические эффекты, которые становились возможными в условиях обширного внутреннего пространства христианского храма. По мнению исследователя, «характерные для органной музыки внезапные смены регистров (тембровой окраски) и интенсивности звучания создавали иллюзию пространственного перемещения “звуковых масс” на далекие или близкие расстояния, что вызывало у слушателей ощущение пребывания внутри трехмерного звукового пространства» [2, с.9].

Идея оркестровки баховского шедевра возникла у П. Ривилиса еще в студенческие годы во время работы под руководством Л. Гурова. Ученический вариант никак не признавался автором окончательным, и на протяжении более десятка лет *Чакона* претерпевала ряд кардинальных изменений, связанных с эволюцией музыкальных взглядов композитора и приобретением им профессионального опыта и мастерства. В результате была создана работа, по поводу которой П. Ривилис утверждал, что это единственная из собственных партитур, в которой его почти все устраивало. Основное в ней заключалось в реализации органических идей (в частности, *tutti*), при которых каждая последующая кульминация сильнее предыдущей. Выстраивая оркестровый вариант *Чаконь*, композитор усилил динамические контрасты скрипичного оригинала, чередуя звучание различных инструментальных групп по аналогии с регистрами органа и тем самым определяя не только мощность и плотность звучания оркестровой массы, но и ее характер.

Еще одним поводом для вызревания идеи органности как одной из темброво-стилевых доминант симфонической музыки П. Ривилиса стало влияние личности выдающегося историка оркестра Ю. Фортунатова, общение с которым, начавшееся в 1961 г. в рамках композиторского семинара в Иваново и продлившееся почти четыре десятилетия, во многом наложило отпечаток на творчество и эстетические взгляды композитора. Углубленно изучая со своими учениками мировую симфоническую литературу и обращая внимание на нестандартные композиционные решения в том или ином произведении, профессор Ю. Фортунатов, наряду с другими, приводил в пример *Болеро* М. Равеля, в котором тембр, как следствие «оркестровых затей» (выражение Н. Римского-Корсакова) композиторов-новаторов XIX в., стал драматургией, формой и даже содержанием этого опуса. Помимо оригинального применения сольных тембров, участвующих в развертывании музыкального материала, огромная роль в нем отведена смешанным тембрам и выразительности *tutti*.

Качество органности оркестровой фактуры в *Чаконе* возникает благодаря ряду факторов, важнейшими из которых являются применение свойственных органной музыке редких смен тембра, террасообразной оркестровки тематических блоков и контрастного сопоставления звуковых масс; а также *специфическая регистровая диспозиция*, заключающаяся в условном разделении инструментов на группу лабиальных и группу язычковых в зависимости от регистровой ситуации и характера конкретного музыкального материала. Рассмотрим подробнее каждый из факторов достижения органного звучания в сочинениях П. Ривилиса.

Как известно, произведениям, созданным для органа, самого большого и сложного музыкального инструмента, свойственны редкие смены регистров, фактуры, тембра, динамики. Проводя параллели между объемом звуковой массы и протяженностью разделов формы, А. Шенберг утверждал, что чем больше звуковая масса, тем крупнее должна быть музыкальная структура [3, с.182]. Поэтому форма органного произведения обычно складывается из развернутых блоков различной динамики и неодинакового тембрового содержания, потому что специфика игры на органе заключается не столько в игре красками, сколько в постепенном

медленном исчерпании содержания и глубины инструментальной идеи той или иной части музыкального произведения.

Как известно, скрипичная *Чакона* И.С. Баха из ре-минорной *Партиты* для скрипки соло лишена глубоких, резко очерченных противопоставлений — основной контраст в ней создает лишь мажорная часть, вносящая в развитие музыки просветленные тона. Выстраивая оркестровые варианты восьмитактовой темы хорального склада, П. Ривилис усилил динамические контрасты скрипичного оригинала, чередуя звучание различных инструментальных групп по аналогии с регистрами органа и тем самым определяя не только мощность и плотность звучания оркестровой массы, но и ее характер. «Создать средствами оркестра иллюзию органной звучности — основная идея *Чакон* Ривилиса», — пишет Н. Зейфас, выделяя в сочинении «крупные пласты звучности, сопоставления регистров и грандиозные динамические перепады: от *pianissimo* до величаво-мрачного *fortissimo* третьей, заключительной кульминации» [1, с.61].

Значительная роль в транскрипции произведения принадлежит тембру струнных, примером чего может служить начальное изложение темы виолончелями. У И.С. Баха тема сразу задает общий тон «сочетанием концентрированной минорности с энергией размеренно-активного характера, <...> обещающая нечто многозначительное, сурово-мужественное и торжественное» [4, с.215]. П. Ривилис же посредством тембра избранной им солирующей группы виолончелей *divisi a 3*, отличающейся богатством звуковых и динамических оттенков, сообщает теме теплоту звучания человеческого голоса, что передает, перефразируя В. Цуккермана, «возвышенную печаль, по временам приближающуюся к трагизму, но и не избегающую теплой человечности» [4, с.215]. Роль солирующих высоких струнных важна и в изложении речитативных построений — своего рода «лирических отступлений» от темы. Здесь партии струнных носят виртуозный характер, непрерывным движением напоминая тип скрипичного дубля и нередко контрастируя с неторопливой ритмической пульсацией, свойственной остальным вариациям.

Образная сфера, связанная с использованием деревянных духовых инструментов, привносит в сочинение иное качество звучания. Обладая особой компактностью, а порой и напряженностью тембра благодаря яркой индивидуализации регистров родовых и видовых инструментов, духовые всякий раз наполняют колорит вариаций новыми красочными оттенками как в тематических проведениях, так и в контрапунктирующих линиях. Медные духовые обогащают динамические возможности оркестра *Чакон*, придавая звучанию мощь и блеск, а также служат pedalной и ритмической опорой фактуры. Велика роль духовых в создании «органной микстуры, придающей новую окраску дублируемому тембру в зависимости от интервала дублировки» [1, с.61]. Н. Зейфас связывает с данным приемом «новую оркестровую лексику», присущую сочинениям композитора 1970-х гг.

Особые формы сольного или комбинированного применения инструментов симфонического оркестра являются характерным приемом создания органности оркестровой фактуры и могут быть определены как *специфическая регистровая диспозиция* (термин И. Барсовой) [3, с.171]. Исходной точкой для создания подобных тембровых аллюзий стало для П. Ривилиса знание выразительных и технических возможностей органа, а также определенных канонических регистровки, закрепленных в практике органного исполнительства Ренессанса и Барокко и относящихся, главным образом, к применению регистров органа, которые по устройству труб подразделялись на лабиальные и язычковые.

Лабиальные регистры являются основной тембровой группой органа, а их мягкое, «округлое», лишенное острых обертонов звучание варьируется в пределах от *pp* до мягкого *f*. К этой группе принадлежат:

- регистры флейт, применяющиеся для изложения мелодической линии и в качестве звуковой надстройки;
- штрайхеры (нем. *Streicher* — струнный), которые используются преимущественно в экспонировании сольного голоса, фона и очень тихих аккордовых эпизодов в динамической амплитуде от *pp* до *mf*;
- принципалы, имеющие плотную, насыщенную, «мужественную» окраску и употребляющиеся в качестве основного голоса в громком и полном звучании органа;
- регистры призвуков (аликвоты и микстуры), в которых каждый тон имеет соответственно один или несколько более слабых гармонических надстроек, не используемых отдельно, а подключаемых к основным и солирующим на расстоянии различных интервалов.

Язычковые регистры обладают особым характерным, «острым» тембром, они применяются в качестве солирующих, в различных сочетаниях, а также используются при полном звучании органа.

Соединение лабиальных и язычковых регистров вместе с миксурой образует *Organo pleno*, реализуемое как звуковая «пирамида»: чем громче аккорд, тем она грандиознее. Микстура «звуковой короны», создаваемая высокими обертоновыми регистрами, придает общему колориту сочинения яркость и блеск.

Названные тембровые регистры органа в первой половине XX в. сформировали соответствующие им условные оркестровые эквиваленты. Согласно систематической классификации музыкальных инструментов Хорнбостеля–Закса, принятой за основу инструментоведения многих европейских стран и США, духовые инструменты делятся на лабиальные, язычковые и мундштучные (амбушюрные). У лабиальных (лат. *labium* — губа), к которым относятся все виды флейт, источником колебаний является струя воздуха, рассекающаяся об острый край инструмента (*labium*). У язычковых источником вибрации является колеблющийся язычок, находящийся в мундштуке инструмента. Данная группа включает семейство гобоев, кларнетов, фаготов, саксофонов. У мундштучных инструментов, к которым принадлежат медные духовые (валторна, труба, тромбон, туба), регулятором колебаний столба воздуха в инструменте является амбушюр музыканта.

Если говорить об органе, то его флейтовые регистры напоминают звучание флейты пикколо и большой флейты в низкой и средней тесситуре; штрайхеры — струнную группу оркестра; принципалы ассоциируются с медными и деревянными инструментами в среднем и средне-низком регистрах; микстурам и аликвотам присваиваются свойства деревянных духовых в средне-высоком и высоком регистрах. Всем условно лабиальным регистрам соответствует динамическая амплитуда от *p* до *mf*. В качестве язычковых регистров используются главным образом деревянные духовые в высокой и высочайшей тесситуре в динамике от *f* до *ff*. В *Чаконе* П. Ривилиса можно выделить пять способов имитации специфической органной диспозиции:

- преобладание тембров флейт и валторн в среднем регистре с динамикой *p*, *mf*, которым, по словам композитора, «свойственна некоторая рассыпчатость, рыхлость звука»; обеспечивает звуковые свойства лабиального регистра органа;
- доминирование семейства гобоев и/или других деревянных духовых в их наиболее ярко звучащих регистрах; приводит к сфокусированности, плотности звука, словно собранного в пучок, аналогично язычковому регистру;
- господство певучего, наполненного тембра струнной группы оркестра; ассоциируется со штрайхером;
- вертикальное или горизонтальное сочетание условно лабиальных и язычковых инструментов; приводит к созданию иллюзии принципала;

– *tutti*, построенное по принципу равномерного заполнения всех «этажей» оркестровой вертикали, при котором музыкальная ткань, не распадающаяся на отдельные ярусы, не содержащая тесситурных пустот и хорошо сбалансированная по вертикали, формирует *Organo pleno*.

Таким образом, скорбная экспрессия сарабанды, пафос и гимничность хорала, речевая интонационность моментов «декламации», непоколебимая ровность «дублей», энергия и неуклонная поступательность интермедий оказались отправной точкой для создания масштабной значительной оркестровой транскрипции *Чаконь* П. Ривилиса, в которой специфическая «регистровая окраска» каждой из оркестровых групп не только способствует созданию иллюзии органного звучания, но и несет свою важную драматургическую нагрузку. В частности, струнные выступают в роли тембров, излагающих основную тему, а также играют роль своего рода «лирических отступлений», оттеняющих разделы, в которых происходит основное драматургическое развитие. Своего рода тембровыми персонажами этого действия становятся инструменты *условно лабиальной* и *условно язычковой* групп симфонического оркестра, роль суммирования музыкального материала, своеобразных итогов его развития, выполняют *условные принципалы*, в которых происходит контрастное сопоставление «регистров» как в оркестровой горизонтали, так и в ее вертикали. И, наконец, кульминацией музыкального процесса становится звуковая пирамида *organo pleno*.

Библиографические ссылки

1. ЗЕЙФАС, Н. Павел Ривилис. В: *Композиторы союзных республик*. Москва: Сов. композитор, 1977, вып. 2, с.35–82.
2. РЫБИНЦЕВА, Г. Коперниканская революция и музыка барокко. В: *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов-на-Дону: РГК, 2012, № 2, с.7–12. ISSN 2076-4766.
3. БАРСОВА, И. Две хоральные прелюдии И.С. Баха в оркестровой обработке А. Шенберга. В: *Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского*. Москва, 2007, сб.60: Оркестр. Инструменты. Партитура, вып. 2, с.178–186. ISBN 978-5-89598-180-1.
4. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма*. Москва: Музыка, 1974.
5. РИВИЛИС, П. *Чаконь*. Партитура. Рукопись. 46 с.

**КОНЦЕРТНАЯ МУЗЫКА С. ПЫСЛАРЬ — ОБРАЗЕЦ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ
МОЛОДОГО КОМПОЗИТОРА****MUZICA CONCERTANTĂ DE S. PÎSLARI — MODEL AL CĂUTĂRILOR ARTISTICE ALE UNUI
TÂNĂR COMPOZITOR****CONCERT MUSIC BY S. PYSLARI AS A SAMPLE OF CREATIVE SEARCH OF A YOUNG
COMPOSER****ЕЛЕНА САМБРИШ,**доктор искусствоведения, конференциар университетар,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств**CZU 785.6(478)**

В статье рассматривается Концертная музыка С. Пысларь — яркое и динамичное сочинение, отличающееся оригинальностью замысла, поиском нетрадиционных принципов формообразования, новизной музыкального языка. Среди множества различных конструктивных закономерностей весьма плодотворной оказалась работа с параметром массы звука как новым фактурно-динамическим приемом, указывающим на современную трактовку модели концертного жанра.

Ключевые слова: концертная музыка, С. Пысларь, закономерности организации структуры

Articolul se referă la Muzica concertantă de S. Pîslari — o compoziție luminoasă și dinamică, ce se distinge prin originalitatea ideilor, căutarea unor principii neconvenționale de structurare a formei, noutatea limbajului muzical. Printre diferitele și numeroasele legități constructive prezente în creația analizată, a fost foarte interesant să lucrăm cu parametrul masei sonore, ca procedeu dinamic-factural nou, ce indică spre tratarea modernă a modelului de gen concertant.

Cuvinte-cheie: Muzica concertantă, S. Pîslari, legități de organizare a structurii

The article deals with the Concert Music by S. Pyslari — a bright and dynamic composition, distinguished by the originality of the idea, the search for unconventional principles of form construction, the novelty of the musical language. Among the many different constructive patterns, it has been very fruitful to work with the parameter of the mass of sound as a new texturally-dynamic method, pointing to the modern interpretation of the concert genre model.

Keywords: concert music, S. Pyslari, patterns of organizing the structure

Снежана Ильинична Пысларь принадлежит к тому поколению творческих личностей, которые вошли в музыкальное искусство Республики Молдова в 90-х годах минувшего века. Сейчас многие из них, завоевав признание, уже сформировались как художники, привлечшие внимание как исполнителей, так и музыковедов. Сочинения С. Пысларь часто звучат в столице Молдовы на ежегодном Международном фестивале *Дни новой музыки*. Нас заинтересовало одно из произведений симфонического жанра — *Концертная музыка*, которое было написано в 1996 г. и исполнено в 2004 г. в рамках фестиваля оркестром Национальной филармонии под руководством О. Пылымского. К настоящему времени в творческом портфеле композитора имеется еще одно крупное симфоническое произведение — *Господарь Молдовы (Prince of Moldavia)*, созданное в 2013 г. и исполненное в 2015 г. на фестивале *Дни новой музыки* Национальным симфоническим оркестром *Телерадио-Молдова* под управлением Д. Чаусова. Взяв за основу эти сочинения, мы могли бы говорить об эволюции симфонического стиля С. Пысларь, но не желая забегать вперед, остановимся на первом из них, поскольку каждое заслуживает отдельного разговора.

Произведения существенно отличаются в жанровом наклонении, реализуя два самобытных типа симфонической музыки — концерт для оркестра и симфонические вариации; в основе их концепций лежат разные принципы организации. На примере этих сочинений можно проследить определенную линию развития оркестрового мышления композитора, что

подтверждают и слова самого автора: «Сейчас мой стиль изменился, я уже пишу не так», — говорит С. Пысларь, — «но на тот момент это было актуальным»².

Так что же было востребованным для начинающего композитора? Ответив на этот вопрос, мы сможем лучше понять, что представляла собой культурная парадигма рубежа веков, формировавшая молодых художников. Рассмотрим сначала, есть ли в *Концертной музыке* С. Пысларь типизированные атрибуты классической архитектоники и каким путем шел автор в освоении новых языковых средств.

Концертная музыка (Musica concertata) — дипломная работа, написанная в классе сочинения Павла Борисовича Ривилиса. Это яркий, динамичный, «остросюжетный» опус. Его музыкальная фабула демонстрирует концепцию поиска новых звуковых структур, разворачивающихся в русле индивидуального проекта. Многообразие эмоциональных модусов, представленных в сочинении, сопряжено с множеством контрастов, которые подчеркнуты стремительными переходами от одной сферы выразительности к другой. Такое соотношение отвечает духу концертного жанра, реализуя принципы концертной драматургии. В художественном пространстве произведения сопоставляются грозный императив, прихотливая изломанность, отстраненная медитация, обостренная импульсивность. Будучи далекими от неоромантических устремлений, подобные коллизии показательны для нашей эпохи как отражение современного взгляда на мир сквозь призму сложных перипетий рубежа веков. В отсутствие фольклорных лексем сочинение не соотносится с неофольклорным направлением. Многослойность содержания предстает в диалогическом неслиянии разных пластов, в несводимости художественных антитез к единой парадигме, что отвечает современной модели концертного сочинения оркестрового типа.

Общие закономерности организации выстраиваются вокруг главного системообразующего фактора — принципа континуальной эволюционности, который прочерчивает ритм формы, задаваемый контрастированием множества интонационных элементов с их последующим свободно вариантным развитием. Образуется *континуально-контрастный тип композиции*, по В. Задерацкому [1, с.323–324], в котором параллельно проявляются некоторые классические принципы формообразования.

Континуально-эволюционный принцип развертывания формы взаимодействует с сонатным и слитноциклическим, преломленными, главным образом, в семантическом аспекте. Сонатность воплощается через инвариантный образно-смысловой сюжет сонатной структуры, представленный как дуализм двух образных сфер — активной и медитативной. Последовательность основных контрастирующих разделов и их соотношение подчиняются регламенту сонатной формы, указывая на ее скрытый генезис, подкрепляемый также соответствующей драматургией — действенно-активной, однако намеченный тип структуры не утверждается интонационно-тематическими связями и гармонической функциональностью. В итоге сонатность оказывается размытой, рождая двойственность понимания формы.

Разделы композиции обнаруживают бифункциональность благодаря присутствию различных логических принципов нескольких классических форм:

- 1) раздел А (ц.1–11), *Sostenuto*: вступление/первая экспозиция;
- 2) раздел В (ц.12–24), *Barbaro*: основной раздел/вторая экспозиция;
- 3) раздел С (ц.25–29), *Allegretto scherzando*: эпизод/разработка;
- 4) раздел D (ц.30–46), *Furioso*: первая реприза, условная/ложная реприза;
- 5) раздел E (ц.47–55), *Barbaro*: вторая реприза/кода.

² Из личной беседы, состоявшейся 4.09.2017 г.

Логико-функциональные связи поддерживаются рядом соответствующих атрибутов и семантикой, например, контрастом экспозиционного и развивающего типов изложения, противопоставлением двух типов образности — активной и медитативной и др. Реализуются также универсальные законы коммуникации художественного высказывания, выражаемые формулой *i-m-t* (*initio – motus – terminus*).

Однако главной особенностью данной структуры является отсутствие традиционно понимаемой репризы, поскольку в зоне ее ожидания (раздел D) звучит новый тематический материал, при этом интонационное обновление продолжается вплоть до коды. В свою очередь, в коде, выполняющей одновременно функцию репризы, проводятся две важнейшие темы произведения — главная тема экспозиции (ц.47–51) и главная тема репризы, то есть предпоследнего раздела **D** (ц.52–55). Но раздел **D** сам предстает условной репризой, так как существенно отличается в интонационном плане от тематизма экспозиции, хотя по образно-ассоциативному сходству стремительное *furioso* его ведущей темы (ц.30) воспринимается как продолжение грозного *barbaro* начальной темы основного раздела — «главной партии» (ц.12). Несмотря на явное интонационное несовпадение новая «главная партия» получает право на самореализацию, вытесняя из художественного пространства сочинения обычную репризу. Так первая реприза не оправдывает ожиданий и оказывается не состоявшейся, напоминая ложную репризу в классических музыкальных формах (хотя и в ином смысле — как тематическое, а не тональное несоответствие).

Бифункциональность проявляется и в среднем разделе — **C**, и в меньшей степени затрагивает первые два — **A** и **B**. Начало *Концертной музыки* совмещает функции вступления и первой экспозиции, поскольку представляет собой сопоставление двух тем и их вариантное развитие. Позднее в новой главной партии репризы — разделе **D** (ц.30) — обнаружится некоторая интонационная общность со второй темой вступления (ц.2). Однако тематизм вступительного раздела запечатлевает довольно близкие эмоциональные модусы, недостаточные для создания ощущения полноправной сонатной экспозиции. Такими свойствами обладает именно второй раздел — **B**. Кроме того, первый раздел (**A**) наделен соответствующими для вступления образно-семантическими атрибутами — ползуче-хроматический мелос, интонационное «нащупывание», зарождение основных зерен мысли, — все это рождает традиционный для начальных разделов крупных композиций образ становления, поиска.

Основной раздел **B** образует экспозицию: здесь появляется сурово-решительная, жестко и настойчиво звучащая главная партия (ц.12), на основе ее интонационного материала вырастает связующая (ц.16), их оттеняет образно противоречивая, семантически неоднозначная, контрапунктически сложно выстроенная побочная (ц.18) и лапидарно-подчеркнутая, отчетливо скандированная, также интонационно производная от главной темы заключительная, выполняющая одновременно функцию предъикта-связки к следующему разделу (ц.24). Композиционная модуляция, происходящая в четвертом разделе формы (условная реприза, о которой говорилось выше), ретроспективно разрушает эту стройную логику сонатной экспозиции, лишая ее точек опоры и указанной обоснованности. Композиция *Концертной музыки* усложняется, становится многозначной.

Раздел **C** (ц.25) предстает как эпизод/разработка, так как, с одной стороны, он продолжает развитие образов главной партии, хотя и существенно меняет ее модус (*Allegretto scherzando* вместо *Barbaro*), с другой стороны интонационный материал значительно обновлен и почти не идентифицируется. В данном случае в большей мере проявляется сходство не столько мелодико-интонационных элементов, сколько некоторых общих параметров звуковой ткани — «параметров экспрессии», по В. Холоповой [2, с.100], что выражается в скандировании аккордов-кластеров, штрихах *marcato*, массивном звуковом объеме.

Континуально-эволюционный принцип вносит свои коррективы во все разделы сонатной композиции, *опровергая полностью или частично функциональные установки ее организационной системы.*

В то же время *Концертная музыка* дает пример сочинения, где в качестве *формы третьего плана* прочерчена слитноциклическая композиция. Вступление и сонатное *allegro* (разделы **A** и **B**), скерцо (раздел **C**) и финал с кодой (разделы **D** и **E**) — вот основные части этого цикла. Лирико-медитативные образы не реализовались в «самостоятельной части», хотя им отведена значительная роль в разделах **B** и **D** (экспозиции и репризе сонатной формы). Специфическое эмоциональное наклонение этой лирики — экспрессионистски-напряженное в первом случае и таинственно-инфернальное во втором — не позволили данным эмоциям распространиться вширь в достаточном объеме, так как организующим и одновременно сдерживающим фактором здесь выступили собственно драматургические принципы концертного типа. В этом смысле *Концертная музыка* представляет современную модель концерта для оркестра, где отсутствуют типично симфонические длительные этапы становления и развития одного модуля, но актуальными оказываются быстрые смены состояний, переброшки в разные сферы, контрасты различного уровня и генезиса.

Структурно организующие принципы композиции включают в свою орбиту также и *производный контраст*, претворяемый дважды. В первом случае он создается отдаленным мелодико-ритмическим родством второй темы вступления с главной партией репризы (о чем говорилось выше), а во втором — связью главной и побочной партий из раздела **B** (ц.18) с ведущей темой центрального раздела *Allegretto scherzando* (ц.26). Именно эти скрытые интонационные мосты между тематизмом, который в целом воспринимается как самостоятельный, и наделяют раздел **C** бифункциональностью эпизода/разработки. Данный производный контраст расставляет определенные смысловые акценты в произведении, где многое как будто уклоняется от однозначных ответов. Примечательно его проявление в многоэлементной побочной партии, которая разворачивается в трех пластах фактуры: у деревянных духовых звучит надрывно-стенающий мотив в высоком регистре, у валторн — размашистые скачки в среднем регистре, у струнных — шестизвучные полутоновые кластеры в объеме кварты, дублированные и разбросанные вниз на три с половиной октавы. Три элемента предстают как три самостоятельных персонажа на сцене и ведут себя в дальнейшем весьма независимо. Появление или исчезновение третьего элемента вкупе или порознь с двумя другими и составляет суть звукового становления всего этапа побочной партии, которая организована в рондообразную структуру. Этот элемент становится ритмо-фактурно-гармоническим источником для тематизма следующего раздела и ретроспективно обнаруживает отдаленные связи с темой главной партии экспозиции.

Итак, кажущаяся внешне свобода и непринужденность изложения, проявляемая в связи с действием принципа континуальной эволюционности, координируется *целым рядом конструктивных закономерностей*, важнейшие среди которых:

- 1) образно-семантические соотношения сонатного типа и циклической формы;
- 2) универсальный закон коммуникации художественного высказывания как реализация триады *initio – motus – terminus*;
- 3) контраст типов изложения — экспозиционного и развивающего;
- 4) производный контраст;
- 5) косвенно (условно) трактованная репризность.

В *Концертной музыке* множество контрастных сопоставлений соединяется со свободным вариантным преобразованием тематизма. Построения различной протяженности (фазы) группируются в разделы, являющиеся этапами в *единой линии контрастно-вариантного развертывания.*

Данная линия подчиняется *следующим общим закономерностям*, продолжающим ряд конструктивных принципов организации:

б) тембровая диспозиция (взаимозависимость тембров) и скрытый тембровый сюжет (логика тембровой горизонтали);

7) принцип концертирования малых оркестровых групп как основа тембрового ритма формы;

8) принцип динамической волны в расположении двух типов кульминации с их логической согласованностью (работа с «массой звука»);

9) пропорции золотого сечения в организации всей композиции.

Соотношение данных принципов рождает индивидуальный профиль произведения, в результате художественная концепция *Концертной музыки* оказывается реализованной в *трех подсистемах*:

а) основные разделы композиции образуют сонатную форму в синтезе со слитноциклической,

б) динамико-фактурные фазы выстроены на основе принципа динамической волны,

в) тембровая логика развертывания подчиняется принципу концертирования.

Первые две подсистемы взаимно коррелируются, третья представляет отдельный, относительно самостоятельный слой художественного содержания. Континуальная эволюционность выступает универсальным началом, пронизывающим все уровни структуры.

В динамико-фактурном профиле формы очерчивается абрис нескольких волн, вписывающихся в пропорции золотого сечения. Здесь выстраиваются два типа кульминаций: первая — высокая, эмоционально накаленная, нервно-взвинченная кульминация экспрессионистского генезиса, вторая — туттийная, с плотной фактурой. В их взаимодействии проявляется принцип балансирования, игры со звуком как один из приемов метода концертирования. Он реализуется через сопоставление двух типов звуковых параметров — плотное, массивное *tutti* и высочайший, пронзительно-истонченный регистр у скрипок и флейт. Создается индивидуальный рисунок звукового пространства с охватом крайних точек — в высоту и глубину. Важные моменты отмечены двумя генеральными паузами: одна маркирует границу между вступлением и экспозицией и отмечена туттийной кульминацией (ц.12), другая находится между разработкой и репризой в точке золотого сечения и выделена высочайшим регистром скрипок (ц.40).

Фактурно-динамическое *crescendo* неоднократно подчеркивает членение формы, приобретая роль конструктивного принципа, достигающего максимального проявления в коде сочинения. Окончание произведения знаменует кульминацию всей формы, которая отмечена всплеском двух мощных звуковых волн, следующих одна за другой. После длительного фактурно-динамического нарастания всего оркестра (ц.46–51) регистровый подъем и яростное вихревое движение скрипок в высочайшем регистре (ц.52–55) воспринимается как последнее, предельное напряжение эмоций. Двойная кульминация в конце произведения, выросшая из ряда динамических восхождений, подчеркивает две важнейшие темы произведения – главную партию экспозиции и главную партию репризы.

Так работа с параметром массы звука становится еще одним смыслопорождающим фактором в композиции. Но все же основной содержательной идеей оказывается тембровая техника. Рассмотрению принципов концертирования и тембровых решений будет посвящена вторая часть предпринятого анализа в виде отдельной статьи.

Подводя итоги, отметим нестандартный подход в области формообразования, опору на множество конструктивных принципов и в особенности работу с параметром массы звука как особым фактурно-динамическим приемом, указывающим на современную трактовку модели концертного жанра.

Библиографические ссылки

1. ЗАДЕРАЦКИЙ, В. *Музыкальная форма*. Вып. 2. Москва: Музыка, 2008. ISBN 978-5-7140-1149-8.
2. ХОЛОПОВА, В. «Параметр экспрессии» — новое измерение музыкального языка. В: *Сборник трудов РАМ им. Гнесиных*. Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001, вып. 146: Музыкальная фактура, с.100–111.

**ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ,
ИЛИ ЛЕДИ С МОЛОТКОМ**

MUZICA PENTRU PIAN DE GALINA USTVOLSKAYA SAU LADY CU CIOCANUL

PIANO MUSIC BY GALINA USTVOLSKAYA, OR LADY WITH A HAMMER

ИРИНА СТЕПАНОВА,
доктор искусствоведения, профессор,**ЕЛЕНА СИМОНЯНЦ,**
аспирантка,
Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского,
Москва, Россия**CZU 780.8:780.616.432(470)**

Статья посвящена фортепианному творчеству Галины Ивановны Уствольской — одной из самых загадочных фигур отечественной музыки XX века. Уникальность ее фортепианного стиля заключается в апологии ударности, понимаемой композитором буквально и доведенной до максимума в последних фортепианных сонатах: Пятой (1986) и Шестой (1988), где принцип акцентировки каждого звука в точном смысле слова абсолютизируется. При этом Галина Уствольская демонстрирует широчайшую амплитуду ударности как приема: от одиночных напряженных, предельно собранных звуков-стуков до неустово колотящих кластеров, разнообразие которых поражает.

Ключевые слова: Галина Уствольская, композитор, фортепиано, ударность, сочинение

Articolul este dedicat creației pentru pian de Galina Ivanovna Ustvolkskaya, una dintre cele mai misterioase figuri ale muzicii ruse din secolul XX. Unicitatea stilului ei pianistic constă în apologia manierei percusive, pe care compozitoarea o înțelege în sensul direct al cuvântului și este adusă la apogeu în ultimele sonate pentru pian: a Cincea (1986) și a Șasea (1988), unde principiul accentuării fiecărui sunet în sensul exact al cuvântului este absolutizat. În același timp, Galina Ustvolkskaya demonstrează cea mai largă amplitudine a manierei percusive: de la sunete izolate intense, sunete-bătăi extrem de rezervate, la clustere ciocănite frenetic, a căror varietate este uimitoare.

Cuvinte-cheie: Galina Ustvolkskaya, compozitor, pian, manieră percusivă, creație muzicală

The article is a survey of piano creation by Galina Ivanovna Ustvolkskaya, one of the most mysterious figures in Russian music of the twentieth century. The uniqueness of her piano style is in the apology of the hammering that the composer understands literally and maximize in the last piano sonatas: Fifth (1986) and Sixth (1988), where the principle of accent every sound in the strict sense makes a fetish. At the same time Ustvolkskaya demonstrates very wide amplitude of the hammering as the method: from single intense, extremely collected sounds-knocks up to furiously strike on by clusters, which diversity is amazing.

Keywords: Galina Ustvolkskaya, composer, piano, percussion, composition

Галина Уствольская — одна из самых загадочных фигур русской музыки XX века, хотя бы потому, что ее творчество не только никогда не претендовало на «общительность», не стремилось к слушателю, но было демонстративно отгорожено от него. Человек бескомпромиссный и в жизни, и в музыке, которому присуща жесткость и категоричность суждений. «Молчалива. Характер сложный и непредсказуемый: то замкнута, то особенно добра и сердечна», — пишет о ней музыковед О. Гладкова [1, с.33].

Галина Уствольская окончила Ленинградскую консерваторию, затем аспирантуру по классу композиции Д. Шостаковича. Мэтр с большим интересом и уважением относился к сочинениям своей ученицы, о чем свидетельствует его высказывание: «Я верю в то, что музыка Галины Уствольской обретет всемирное признание...» [цит. по: 1, с.41] и, конечно, цитирование ее тем в собственных произведениях (в Пятом струнном квартете и Сюите на стихи Микеланджело). Известно, что Шостакович даже ставил творчество Уствольской выше собственного.

Произведения Уствольской чаще всего вызывают потрясение-шок. И не только у любителей, но и у большинства искушенных профессионалов. Она сознательно игнорировала любые, в том числе и современные, художественные направления. «В каждом ее сочинении виден художник, не удовлетворяющийся тем, что нашли другие, избегающий путей, которые “протопанней и легшее”», писал о ней А. Сохор [2, с.165]. Сама Галина Уствольская утверждала: «Должна звучать только настоящая и сильная музыка» [3]. Ее сочинения, действительно, отличает невероятная сила: это гром, цунами, катаклизм! Опусы композитора не столько многозвучны, сколько многошумны, если под шумом подразумевать громкость.

Галина Уствольская опередила свое время как минимум на полвека. Ее музыка и сегодня звучит современно и «авангардно», несмотря на то, что отражает реалии не нынешнего, а ушедшего времени. В смелости музыкального языка она не уступает никому из прославленных отечественных авангардистов: ни Шнитке, ни Губайдулиной, ни Денисову, ни многим другим композиторам, претендующим на то же звание.

К списку своих сочинений Уствольская подошла очень критично и требовательно. Для каталога ею отобрано всего 24 опуса. В нем нет сценических произведений — ни опер, ни балетов. Она вообще композитор не театральный. Сложно представить себе Уствольскую, подыскивающую какой-либо сюжет. Она сама по себе «сюжет», не допускающий никаких внешних вторжений. Творчество ее едино, однотемно, хотя определить эту генеральную тему крайне сложно, не впадая в «грех» противоречия с автором. В содержании произведений Уствольской всегда сохраняется закрытая — неформулируемая — зона. С достаточной долей уверенности можно сказать только о ее трагичности, и о том, что резкость звучания сочинений отражает окружающую жизнь.

Список сочинений Уствольской на первый взгляд вполне «академичен»: симфонии, сюита, сонаты, концерт, прелюдии, дуэт, трио, октет. Из него «выпадают» лишь Композиции (№1, №2, №3). Однако при более детальном рассмотрении становится очевидным, что жанр для Уствольской — это условность. Свои «камерные»¹ сочинения она насыщала такой мощью и динамизмом, что взрывала все каноны камерности в целом и все каноны пианизма в частности, о чем точно писала О. Гладкова: «Творчество Уствольской <...> это „край” во всем: в максимально содержательной насыщенности каждого мотива, каждого звука; в обжигающем эмоциональном накале; в интеллектуальном наполнении и мощном энергетическом излучении» [1, с.11].

Симфонии Уствольской также «не дружат» с традицией. В каждую вводится вокал: в Первой — это голоса двух мальчиков солистов, во Второй — певец-солист, в Третьей — солист², в Четвертой — женский голос, в Пятой — солист-чтец. Интересно, что все симфонии, за исключением Первой, имеют названия, указывающие на определенную духовную составляющую (Вторая — *Истинная, вечная Благость!*, Третья — *Иисусе Мессия, спаси нас!*, Четвертая — *Молитва*, Пятая — *Амен*). При этом сама Уствольская яростно отвергала религиозный подтекст своей музыки и для себя четко разделяла «духовное» и «религиозное». По свидетельству О. Гладковой, она утверждала: «Я включила в свой каталог мое истинное, духовное не религиозное творчество» [1, с.3].

Не только сочинения Уствольской, но и ее директивы-постулаты буквально взрывают сознание: «Я, как Диоген, забралась бы в бочку и жила там. Это был бы лучший вариант моей жизни» [1, с.25], «Я прошу всех, кому дорого мое творчество, не делать его теоретического анализа» [1, с.9]. Сегодня бы сказали, что подобными заявлениями она эпатирует публику,

¹ Уствольская не терпела слова *камерные* по отношению к своим сочинениям, утверждая, что она пишет музыку *только инструментальную*.

² Уствольская не уточняет, какой именно.

искусственно вызывая к себе интерес. Но, читая воспоминания об Уствольской, слушая высказывания тех, кто ее знал, с кем она общалась, понимаешь, что меньше всего эта женщина была склонна к эпатажу, шуму вокруг себя и своей музыки.

Интригует настойчивое обращение Уствольской к фортепиано. Исследователь ее творчества, О. Гладкова, отмечает: «Рояль в музыке Уствольской — инструмент “безусловный”» [1, с.36] в том отношении, что безусловно его участие в составах большинства сочинений. Рояль для нее универсален. Судя по всему, Уствольская считала его подходящим для выражения любых идей, смыслов, концепций. Фортепиано присутствует во всех сочинениях, отобранных ею для каталога, за исключением Пятой симфонии. Более того, общие черты стиля композитора формируются, прежде всего, в фортепианном творчестве: вполне возможно, что природная ударность рояля, столь близкая Уствольской, повлияла на становление ее неповторимого музыкального языка и наилучшим образом передавала специфическую эмоцию ее музыки. Но автор — в очередной раз — со свойственной ей противоречивостью отвергла это предположение: «Многие называют фортепиано моим главным инструментом, но это не так» [1, с.117]. Усомнимся, ведь на деле рояль у Уствольской демонстрирует бесконечность возможных комбинаций в вертикальном срезе музыкальной ткани.

В *Композиции для восьми контрабасов, ударного инструмента и фортепиано* самым «неистовым» и «диким» в динамическом плане оказывается именно рояль, от которого требуется зашкаливающая звучность *ffff*. Фортепиано здесь должно быть сильнее и контрабасов, и молотков. Уствольская — как обычно — идет наперекор традициям камерного исполнения. Первое, чему учат в классах камерных ансамблей пианистов, — усмирять мощь рояля, грамотно соотносить звучание инструмента с другими участниками коллектива, учат «уступать» в динамическом плане тем же струнным. Уствольская намеренно игнорирует правила: ее фортепиано в два раза мощнее, она демонстративно подчеркивает динамическое превосходство рояля.

Одним из самых востребованных сочинений Уствольской оказался *Большой дуэт для виолончели и фортепиано*, пропагандируемый М. Ростроповичем. Другой интерпретатор дуэта, виолончелист Г. Шифф, говорил: «Галина Уствольская пишет отчасти очень громкую, агрессивную, властную, отчасти ударную, „стучащую” и всегда предельно лаконичную музыку» [1, с.99]. К тому, что фортепиано у Уствольской — это «бой», все привыкли, но в *Большом дуэте* и виолончель, самый «поющий» инструмент, превращен ею в перкуссию. Как пишет О. Гладкова, «...представление о виолончели как ударном инструменте, появляется впервые. Не столько голосом поющим, говорящим, сколько тембром резких диссонантных красок, скандированных звучностей, кричащих контрастов...» [1, с.104].

Фортепианное творчество Уствольской — это апогей, кульминация ударности в трактовке рояля XX века. Интересно, что у таких композиторов, как И. Стравинский, С. Прокофьев, Б. Барток, П. Хиндемит ударные тенденции в трактовке фортепиано были, как правило, сопряжены с ритмической резкостью, изобретательностью и сложностью фигур. Но произведения Уствольской для рояля — это пример противоположный, где ударность выявляется вне изоцированной ритмики. Эту особенность очень точно подметил Б. Тищенко: «Искусство Уствольской не развлекательно... Ритм выпрямлен. Никаких изысков и капризов. Длинные цепи одинаковых длительностей (как правило — четвертей) группируются в полифонические построения. Акцентировкой руководит смысл, а не сетка. Поэтому Уствольская нередко отказывается от тактовой черты³. Эта простая на первый взгляд система временной организации столь убедительна и естественна, что позволяет при минимуме средств достигать

³ Концерт и Первая соната — единственные произведения для фортепиано с тактовой организацией, далее Уствольская от нее отказывается.

невероятного ритмического напора» [4, с.143]. Более того, тяжеловесность и мощь этой ударности довлеет не только над ритмом, но и над гармонией, и над формой — практически над всем. Парадоксально, но неистовая ударность — это одновременно и основной звуковой символ произведения, и способ его воспроизведения.

Видимо, Уствольская осознала, что для реализации своей «вселенной звуков» концерт не был очень подходящим жанром (*Фортепианный концерт* остался «одиноким» примером в списке сочинений композитора). Ближе ей оказалась соната, которая подверглась колоссальным метаморфозам под «давлением» звуковых приоритетов-символов автора. Соната подошла ей тем, что в отличие от концерта давала возможность выдержать сочинение в едином тотально-ударном стиле. Однако, от сонаты у Уствольской, по большому счету, осталось лишь одно название. Ни структура, ни тематизм, ни принципы драматургического развертывания не соответствуют традиционным о ней представлениям. Привычные «формы общения» с роялем ее мало интересуют. Пианисту, приступившему к изучению этого творчества, следует забыть об академическом пианизме. Лиги встречаются только тогда, когда нужно продлить ноту, но не связать соседние. Интонационных лиг нет вообще. Единственный раз в самом конце пятой прелюдии Уствольская пишет *legato*. Крайне любопытно, что в Пятой сонате композитор ставит лигу на две ноты, но в сноске поясняет, что лига означает удар одним пальцем, а не последовательное соединение двух нот. Там же встречаем ремарку «неистового» *espressivissimo*. Странности не обошли стороной и педаль. В той же Пятой сонате, единственный раз автор обозначает педаль и дает пояснение, которое декларативно противоречит вулканической образности произведения: «Нажать педаль мягко, несильно». Ремарки Уствольской вообще спонтанны и непредсказуемы. В Третьей сонате вдруг возникает *profondo*, относящееся лишь к одной октаве.

Об аппликатуе можно судить по сноскам: «совпадающие ноты в обеих руках ударить одновременно обеими руками», «ударить первым пальцем три ноты», «боком пятого пальца». Последнее указание наводит на мысль о полном уничтожении принципа индивидуальности пальцев. «Боком пятого пальца» означает перпендикулярную ладонь относительно клавиатуры и, следовательно, вертикальный удар всей руки ребром.

Фортепианные сочинения Уствольской «взрывоопасны». С инструментом она обращается бесцеремонно, дико, совсем «нецивилизованно» не только с точки зрения романтического пианизма, но и с позиции нового пианизма XX века — С. Прокофьева, И. Стравинского, Б. Бартока, П. Хиндемита: хлещет клавиатуру ладонями, бьет кулаками и локтями. Композитора не интересует традиционная фортепианная техника. Взамен она предлагает кластерную, разнообразие которой демонстрирует опять же в сносках: «кластер кистью», «боком кисти или тремя пальцами», «кластер всей рукой», «кластер — ударить максимум нот». Таким образом Уствольская, дифференцируя кластерную «аппликатуру», всегда точно знает, какой именно удар необходим. До нее никто из русских классиков не относился к роялю так «непочтительно». Подобные явления можно было бы объяснить потребностью важнейшего акцента, подчеркиванием кульминации, необходимостью яркого пятна в партитуре. Но ведь эти приемы носят принципиальный, постоянный характер. Это не изыски, а рядовые для Уствольской звучности, некие исполнительские «штампы». Все это выглядит более чем странно. «Конец фортепиано» О. Гладкова отмечает в Пятой и Шестой сонатах: «Этой варварской силе, потрясающей и отталкивающей реальностью выражения зла, трудно отыскать аналог в фортепианной литературе. Стихия фортиссимо и ультрафортиссимо, давящих, “разбивающих” слух кластеров, назойливо стучащих, ужасных в своей неодолимой равномерности ударов вызывающе немзыкальна» [1, с.122].

«Кластер кластеров» Уствольской — игра костяшками пальцев. Композитор требует: «Удар косточками пальцев должен быть слышен!». Интерпретировать это можно очень широко: как неожиданный и страшный стук в дверь, как всесокрушающий физический удар, или — если угодно — тему судьбы. И. Соколов выразил предположение, что кластер у Уствольской — это звуковой аналог орудия пыток. Он также утверждает, что образные импульсы, породившие агрессивно-наступательные звучности ее фортепианных сочинений, в значительной степени связаны с эпохой тоталитаризма, хотя автор монографии об Уствольской отвергает это: «Уствольская анациональна и аполитична» [1, с.44]. О. Гладкова также подчеркивает, что Уствольская, в отличие от Шостаковича (который, по ее мнению, пишет «о времени»), пишет «о себе». Действительно, о себе, но в своем времени. Да и вообще, может ли истинный художник писать вне его контекста? В. Суслин напрямую связывает Вторую сонату Уствольской с тяжелейшим периодом ее возникновения: «Вторая соната для фортепиано создана в 1949 году, этот год не был в СССР таким, как все. Сталин праздновал 70-летие со дня своего рождения, и страна была подавлена волной арестов и страха, культурный террор достиг невиданной в человеческой истории вершины» [4, с.145]. Слова исполнительницы музыки Уствольской Е. Пупковой лишь подтверждают это: «Более мрачной и безысходной музыки я никогда не играла. Я вижу в ее музыке концентрационные лагеря и слышу вопли жертв. Несмотря на кажущуюся относительную легкость текста, музыка Уствольской очень трудна для исполнения, так как медленные ноты необходимо заполнять изнутри, а это страшно „выматывает“» [5, с.16]⁴.

Фортепианные опусы Уствольской неvirtуозны в привычном понимании этого слова, но от этого они не становятся легкими. Рахманинов очень точно заметил: «Несмотря на трудности в сочинениях Шопена и Листа, их произведения всегда пианистичны. Есть трудности двух родов: одни возникают из-за незнания композитором природы фортепиано; он пишет сочинения неудобные для исполнения, без какой-либо эффектности для пианизма; трудности же по своей природе пианистические легче преодолимы» [6, с.83]. Уствольская — это как раз тот случай, когда композитор не владеет инструментом, не знает (или не желает знать) его особенностей и пишет для рояля так, как хочется. Трудность воспроизведения ее фортепианной музыки заключается в накале эмоционального поля, психологической остроте образов и объясняется крайне авангардными методами воспроизведения звуков. Сложности произведений Уствольской можно охарактеризовать как преодоление инструмента, и в этом их нетрадиционность. Они одинаково изматывают как слушателя, так и исполнителя.

Совершенно очевидно, что Уствольская определила мощное течение в современной русской музыке; впрочем, до уровня самой Уствольской продолжатели ее открытий подняться не смогли — хотя бы потому, что она сама эти открытия довела до пределов возможного.

Библиографические ссылки

1. ГЛАДКОВА, О. *Галина Уствольская — музыка как наваждение*. Санкт-Петербург: Музыка, 1999. ISBN 5-85772-006-0
2. СОХОП, А. Дорогами исканий (О творчестве Г. Уствольской). В: СОХОП, А. *Статьи о советской музыке*. Ленинград: Музыка, 1974, с.164–170.
3. *Из писем Галины Уствольской Виктору Суслину в издательство Hans Sikorski (Гамбург)* [online]. В: Уствольская [site]. [accesat 07.09.2017]. Disponibil: <http://www.ustvolskaya.org>
4. СУСЛИН, В. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская. В: *Музыка из бывшего СССР*. Москва: Композитор, 1996, вып. 2, с.141–156.
5. ПУПКОВА, Е. В искусстве главное – искренность. В: *Фортепиано*. 2004, №2, с.14–18.
6. РАХМАНИНОВ, С. *Литературное наследие*. Москва: Советский композитор, 1978, т.1.

⁴ Удивительно то, что проблема тоталитаризма у Уствольской рождается в контексте камерной музыки: ей не нужны монументальные симфонические полотна, как Шостаковичу. Но, может быть это происходит потому, что в строгом смысле драматургия в ее сочинениях отсутствует, а «портрет эпохи» представлен, прежде всего, в звуковой метафоре физических пыток.

II. CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL FOLCLORULUI MUZICAL**ФОЛЬКЛОРНЫЙ РЕПЕРТУАР СБОРНИКОВ КОРЧИНСКОГО (1937)
И ГЕРШФЕЛЬДА (1940): СОВРЕМЕННЫЙ РАКУРС**

REPERTORIUL FOLCLORIC ÎN CULEGEREILE KORCINSKI (1937) ȘI GHERȘFELD (1940):
PERSPECTIVĂ CONTEMPORANĂ

FOLKLORE REPERTOIRE FROM KORCHINSKI'S (1937) AND GHERSHFELD'S (1940)
COLLECTIONS IN CONTEMPORARY VISION

ВАСИЛИЙ ДРАГОЙ,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
зав. кафедрой хорового дирижирования и вокального искусства,
Приднестровский институт искусств

CZU 78.031.4(478+498)

784.4(478+498)

Статья посвящена рассмотрению с позиций современности репертуара песни как-таковой, из румынских фольклорных коллекций, изданных на левом берегу Днестра в 30-е–40-е годы XX века. Речь идет о двух менее известных собраниях В. Корчинского (1937) и Д. Гершфельда (1940). Репертуар был условно сгруппирован по музыкально-поэтическому содержанию в три группы: а) псевдо-народные песни, написанные в народном стиле, отражающие реалии культурной политики времени; б) песни из местного народного репертуара; в) песни из румынского фольклорного репертуара широкого распространения, со всей румынской территории.

Ключевые слова: В. Корчинский, Д. Гершфельд, фольклорные коллекции, левый берег Днестра

Articolul se axează pe trecerea în revistă, din perspectivele contemporaneității, a repertoriului de cântec propriu-zis din culegerile de folclor românesc din stânga Nistrului editate în anii 30–40 ai secolului XX. În atenția autorilor se află două culegeri mai puțin cunoscute, ce pot fi chiar considerate rarități bibliografice — Korcinski (1937) și Gherșfeld (1940). Repertoriul a fost grupat în mod convențional în trei compartimente, conform conținutului muzical-poetic: a) cântece cu tentă pseudo-folclorică, scrise „în stil popular”, ce reflectă realitățile politicilor culturale ale timpului; b) cântece din repertoriul folcloric local; c) cântece din repertoriul folcloric românesc de circulație largă, din întreg arealul românesc

Cuvinte-cheie: V. Korcinski, D. Gherșfeld, colecții de folclor, malul stâng al Nistrului

The article is focused on reviewing, from the perspectives of contemporary times, the repertoire of the song itself from the Romanian folklore collections from the left bank of the River Dniester, published in the 30s–40s of the 20th century. There are two less known collections, which may even be considered bibliographic rarities — signed by Korcinski (1937) and Gherșfeld (1940). The repertoire was conventionally grouped in three compartments according to the musical-poetic content: a) pseudo-folk songs, written in folk style, reflecting the realities of the cultural policies of the time; b) songs from the local folk repertoire; c) songs from the Romanian folkloric repertoire of wide circulation in the whole Romanian area

Keywords: V. Korcinski, D. Gherșfeld, folklore collections, the left bank of the River Dniester

Помимо материалов, собранных в фольклорных экспедициях, хранящихся в разных фольклорных архивах Республики Молдова, важным источником в изучении лирической песни долины Днестра, как одного из самых жизнеспособных, популярных видов лирического жанра современности, являются сборники 30–40-х годов XX века. В последние годы, благодаря внедрению новых технологий в библиотеках Республики Молдова, стали доступны некоторые из этих сборников; хотя в то же время, целый ряд других еще является библиографической редкостью. Таким образом, очень актуальным стало рассмотрение содержащегося в них репертуара, в более широком сравнительном контексте уже собранного на протяжении более

полувека и известного на сегодняшний день, с позиций современности. Данная статья основывается на анализе материала двух сборников, опубликованных под редакцией В. Корчинского (1937, Москва) [1] и Д. Гершфельда (1940, Тирасполь) [2]. Первый из этих сборников содержит инструментальные мелодии, второй — вокальные мелодии и хоровые аранжировки.

Еще в XIX веке Теодор Бурада, один из пионеров румынской фольклористики, сделал первые записи о фольклоре румын, населявших эти места. В первой половине XX века в МАССР началось систематическое собирание музыкального фольклора долины Днестра. В то время, следуя еще нечётким, только зарождающимся принципам современной фольклористики, песни нередко записывались без паспортизации: «Конечная цель (сбора фольклора) сводилась к практическим целям — изданию сборников, транскрипции на базе собранного материала, хотя в большинстве коллекций проскальзывает методологическая неуверенность в сборе и записи мелодий — даже если среди авторов отмечаются практики, фольклористы или профессиональные музыканты» (здесь и далее — перевод автора статьи — В. Д.) [3, с.55]. Так, помимо ряда известных фольклористов, музыкантов, этнографов, таких как П. Кьюру, К. Нениу, Е. Лебедева, В. Корчинский, Д. Гершфельд, Л. Гуров, Н. Смокинэ, П. Штефэнукэ и др., в 20–40-е годы XX века фольклор собирали так же преподаватели, студенты и школьники региона.

В процессе анализа репертуара обсуждаемых сборников очень важно учесть и исторический контекст — 1937–1940-е годы в СССР стали апогеем «внедрения в жизнь» коммунистической идеологии — факт, отмеченный многими исследователями. Как известно, в МАССР культурная деятельность была взята под строгий контроль различных комитетов и структур, таких как Научный молдавский комитет в Тирасполе (1926), Московский институт истории и культуры (1934), Музей народов СССР и др. Музыкальный фольклор был призван стать инструментом коммунистической пропаганды и служить целям новой культурной доктрины, а подлежащий изданию фольклор — быть «полит-корректным».

Так, репертуар данных сборников содержит:

1. Песни, чужеродные фольклорному мелосу (включая советские или сочиненные в народном стиле). Ярким примером такого подхода к составлению сборника может служить *Кынтеше (Песни)*, изданный в Тирасполе в 1940-м году под редакцией Д. Гершфельда, в котором 10 из 50 песен — это советские и сочиненные в народном стиле мелодии (*Интернационал, Хора колхозников, Песня о Советской Молдавии, Марш котовцев* и др). Между тем, состав инструментального репертуара сборника В. Корчинского, на первый взгляд, не отражает идеологического влияния времени. Например, треть (14) из 49 мелодий — дойны. Как известно, эта разновидность лирического жанра в 60–80-е годы XX в. была маргинализована вплоть до «молчаливого» запрета, считаясь несовместимой со «счастливой» жизнью советского человека. Другую треть сборника (14 образцов) составляют свадебные застольные песни — и это тоже интересный факт, поскольку В. Корчинский оказался единственным составителем этого периода, опубликовавшим музыкальные примеры свадебного репертуара. Все же, при более внимательном анализе, выявляется, что целый ряд мелодий этого сборника не соответствует специфике молдавского фольклорного мелоса, так как содержит множество «искусственных» хроматических ходов и увеличенных секунд, акценты и другие чужеродные структурные элементы. Подобный мелос представляет определённый интерес для исследования, однако в рамках этой небольшой статьи мы не имеем возможность детально его проанализировать. Отметим только тот факт, что, по нашему мнению, это скорее всего мелодии, принадлежащие другим народам, или авторского происхождения, написанные в «народном стиле».

2. Песни сел долины Днестра, многие из которых могут быть услышаны и сегодня, они вошли в репертуар фольклорных ансамблей и солистов фольклорной музыки этого ареала. Варианты многих из этих мелодий мы записали во время наших экспедиций, организованных в

последние годы (например, *Листок полыни; Эй, Иляна; Приди, любимый, приди вечерком; У Днестра, у окраины* и др.). По нашему мнению, включение этого репертуара в данные сборники на самом деле отражает реальную картину функционирования этого жанра в музыкальном фольклоре того времени.

3. Песни широкого распространения, встречающиеся как на территории между Прутом и Днестром, так и на всем румынском этническом пространстве, популярные в то время, а некоторые даже и сегодня. Этот факт чрезвычайно интересен, поскольку этот репертуар «просочился» в анализируемые сборники вопреки бдительной цензуре. (Как известно, цензоры стремились отмежеваться от всего «вражеского, буржуазно-румынского»).

Одной из таких мелодий является, например, любовная песня *Дор, доруле (Тоска, печаль)* [2, с.93], помещенная в сборник в хоровой обработке С. Орфеева. Эта мелодия известна еще с начала XIX века, будучи опубликованной Антоном Панном в Бухаресте, в 1831, в сборнике *Poezii deosebite sau cântece de lume*. Так же, в конце XIX века, известный румынский композитор Гавриил Музическу сделал хоровую аранжировку одного из вариантов этой мелодии, которая по сей день фигурирует в репертуарах хоровых коллективов, став классикой национальной музыки. Хоровая обработка этой песни в сборнике Д. Гершфельда упрощена, схематизирована и дана с другим текстом — о тяжелой судьбе замужней женщины, хотя припев «Дор, доруле» был сохранен (*дор — грусть, тоска, печаль*).

Другая песня из этого же сборника — *Vate-i, Doamne, pe siocoi (Накажи, Боже, бояр)* — также известна во всем румынском ареале еще с начала XIX века, как «революционная» песня, опубликованная в упомянутом сборнике Антона Панна. Как и в случае предыдущей песни, версия мелодии, включенная в *Кынтеше*, упрощена, а в текст добавлены несколько строк, акцентирующих мотив угнетённости народа и безысходности крестьянской жизни. Нужно отметить, что именно этот, видоизмененный подобным образом вариант бытовал в годы советской власти в МССР.

И в сборник В. Корчинского, изданный в 1937 году в Москве, были включены мелодии, которым посчастливилось пройти через коммунистическую цензуру того времени. Среди тех 14 инструментальных дойн, о которых упоминалось выше, можно найти варианты очень известной *Дойны Олта*, повсеместно распространенной в Румынии (особенно в Валахии) тех времен и дошедшей до наших дней.

Выводы, которые можно сделать из вышеизложенного суммарного анализа содержания репертуара этих двух сборников молдавского музыкального фольклора левобережья Днестра, сводятся к нескольким основным положениям, которые следует принять во внимание в будущих исследованиях.

1. Хотя данные сборники были составлены с некоторыми методологическими недостатками, присущими фольклористике тех времен (в частности, песни были записаны без паспортизации), в них содержится ценный фольклорный материал, представляющий репертуар тех лет, часть которого сохранилась до наших дней.

2. Сделав уступку идеологии того времени в виде введения некоторых «новых», политизированных, сочиненных в народном стиле и т.п., образцов, составители сборников включили и ряд старинных румынских мелодий, распространенных в более широком этническом ареале.

3. Исходя из вышесказанного, необходимо глубокое, систематическое исследование репертуара этих сборников в сравнении с тем, что записан или опубликован в наши дни, с позиций современного этномузыкознания.

Библиографические ссылки

1. КОРЧИНСКИЙ, В. *Молдавские наигрыши и песни*. Москва: Музгиз, 1937.
2. *Cânteșe*. Alc. și red. muz. D. Gherșfeld, Tiraspol, 1940.
3. GHILAȘ, V. Preocupări folclorice din Basarabia, Bucovina și Transnistria. În: *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p.39–60.

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

LES MUSICIENS DU SOUS-SOL

MUZICIENII DE METROU

МУЗЫКАНТЫ МЕТРО

ALINA BYSTRITSKAYA,
musicologue, Paris, France

CZU 78.091:625.42

Dans cet article nous tentons de présenter sous différents angles les musiciens du métro à Paris. Eux dont la présence fut pendant longtemps interdite pour être désormais tolérée. D'une certaine façon, la réglementation n'a fait que suivre et entériner une situation créée par les musiciens eux-mêmes. Placée devant le fait accompli, la direction de la RATP a tenté de fournir un cadre à cette présence diffuse d'artistes en sous-sol qui n'ont que leur art pour vivre. La musique s'est invitée dans le métro bien avant qu'on lui en donne l'autorisation. À travers la présence d'orchestres, s'invente un fonctionnement interne et collectif avec ses lois propres. Les musiciens du métro, par ailleurs, participent aussi à la sauvegarde de la diversité musicale.

Mots clefs: musiciens du métro, Paris, Régie Autonome des Transports Parisiens (RATP)

În acest articol autorul prezintă diferite aspecte ce se referă la muzicienii care activează în metrourile din Paris. Prezența lor mult timp a fost interzisă, înainte de a fi tolerată. Într-un fel, muzicienii înșiși au fost cei care au creat și au influențat deciziile direcției metrourilor (RATP). Confruntându-se cu un fapt „împlinit”, direcția a încercat să „încadreze” oarecum aceste prezențe difuze ale artiștilor de metrou, pentru majoritatea cărora, arta lor e singura posibilitate de-a asigura existența. Muzica s-a încetățenit în metrou cu mult înainte de a primi permisiunea. Prezența orchestrelor și ansamblurilor muzicale în metrourile pariziene a condiționat înrădăcinarea unor legități de organizare proprii, ce au influențat oarecum hotărârile conducerii acestuia. În plus, muzicienii de metrou participă la protejarea diversității culturii muzicale.

Cuvinte-cheie: muzicieni de metrou, Paris, Régie Autonome des Transports Parisiens (RATP)

В этой статье сделана попытка наметить различные аспекты касающиеся музыкантов, работающих в парижском метро. Присутствие музыкантов в метро долгое время запрещалось. В некотором смысле, правила для игры в метро создали сами музыканты. Столкнувшись с фактом присутствия музыкантов, руководство метро (RATP) попыталось упорядочить их количество. Большинству из них подземный город обеспечивает существование. Музыка прижилась в метро задолго до того, как ей было дано разрешение. Благодаря присутствию оркестров и разных музыкальных ансамблей, отличающихся собственной организацией, правила и законы игры в метро были пересмотрены. Более того, музыканты метро также участвуют в сохранении музыкального разнообразия и традиции.

Ключевые слова: музыканты метро, Париж, Régie Autonome des Transports Parisiens (RATP)

Presque un siècle après la création du métro (1900), en 1997, la RATP (Régie Autonome des Transports Parisiens) crée l'Espace Musique Accord (EMA) et le label «musicien du métro». Pour les musiciens labellisés sont organisés des concours, des festivals (Rock en Seine, Solidays ou Art Rock), et des concerts. Les chaînes de télévision nationales et internationales, les journaux montrent régulièrement leur intérêt pour cette catégorie d'artistes souterrains, notamment avant le casting qui se déroule deux fois par ans ou avant un événement important. À l'occasion de son vingtième anniversaire, l'EMA a permis l'élection de cinq chanteurs/groupes par des votes publics parmi plus de 80 musiciens du métro.

Ces artistes ont pu se produire devant un plus large public à l'Olympia [1], l'une des plus prestigieuses salles de Paris. Bien que cela ne soit nulle part indiqué, on peut dire que l'EMA assume,

d'une certaine manière, le rôle d'impresario pour ses musiciens. Sur ce sujet, deux travaux scientifiques ont été publiés à dix-huit ans d'intervalle, celui Anne-Marie Green (Musicien de métro, L'Harmattan, 1998) et celui de Muriel Froment-Meurice (Produire et réguler les espaces publics contemporains: Les politiques de gestion de l'indésirabilité à Paris, thèse pour l'obtention du doctorat de géographie, Université Paris-Est, Université de Genève — thèse soutenue en 2015). De la comparaison de ces deux études se dégage l'idée majeure d'une forme de contrôle exercé par la politique de l'EMA sur les musiciens du métro. Il s'agit pour la RATP de trouver des solutions favorisant l'encadrement de musiciens mobiles qui, par définition, échappent à tout enfermement statutaire.

Tableau I. Comparaison de 18 ans de présence des musiciens dans le métro.

GREEN Anne Marie	FROMENT-MEURICE Muriel
«En 1985, pour mieux contrôler la présence de ces musiciens qui somme toute créent l'animation, la RATP tente de les recenser et accorde une autorisation à soixante-quinze d'entre eux» [2, p.22].	«"La première raison c'est que côté RATP, on était envahi par des mendiants, musiciens illicites qui opéraient dans les trains, là où ça importunait des voyageurs". Entretien avec ZM, Responsable de l'EMA, 8/02/2011» [3, p.222].
«Cette évolution vis-à-vis de la musique permet à la RATP d'exercer un contrôle sur les modalités de cette présence incompressible malgré les interdictions (de nombreux musiciens non autorisés continuent de jouer dans les rames et sont régulièrement l'objet d'articles dans la presse)» [2, p.23].	« Lors des entretiens réalisés avec les responsables du dispositif (ceux de l'EMA et ceux du département communication), [contrôle] c'est toujours le premier argument mobilisé pour justifier la volonté d'encadrer les musiciens. Pourtant, lors de l'entretien avec le responsable du service central « Relations clients à distance », celui-ci ne fait état de quasiment aucune plainte au sujet des musiciens. En 2010, les musiciens représentent ainsi 68 plaintes sur un total de 53266, et la mise en place du système d'accréditation n'aurait pas fait varier l'ordre de grandeur» [3, p.223].
«Par exemple, les instruments électrifiés sont moins nombreux, ce qui peut d'ailleurs s'expliquer par le fait, que plus sonores, ils sont plus facilement repérables et contrôlables par les agents de la RATP» [2, p.97].	«Il s'agit à la fois d'exercer un contrôle sur les lieux de l'activité musicale mais aussi de normaliser les comportements de musiciens en exerçant un contrôle sur les modalités d'exercice de l'activité» [3, p.225].

La présence de musiciens dans le métro est mentionnée pour la première fois dans l'article 74 du décret n° 730 du 22 mars 1942: «Il est interdit à toute personne de faire usage dans les voitures, dans les salles d'attente, sur les quais ou dans les dépendances des gares accessibles aux voyageurs et autres usagers, d'appareils ou instruments sonores» [2]. On voit immédiatement que cette présence est jugée indésirable. Néanmoins, l'interdiction est rapidement contournée par de nombreux musiciens qui investissent le métro.

Suit une période de longue éclipse jusqu'à l'organisation, en 1977, par la RATP d'une sorte de festival interne baptisé Métro molto allegro. Pour la première fois, 100 artistes reçoivent l'autorisation de jouer pendant 4 jours dans 20 stations avec un final à la station Auber. De fait, en 1980, de nombreux musiciens jouent dans le métro [3, p.221]. «En 1982, une enquête ethnographique de six mois de Frédéric Audard (1982) révèle déjà l'existence de 75 autorisations et l'existence de 300 demandes non satisfaites» [3, p.222]. «En 1985, pour mieux contrôler la présence de ces musiciens qui somme toute créent l'animation, la RATP tente de les recenser et accorde une autorisation à soixante-quinze d'entre eux. Ils doivent alors porter le badge que le service de la sécurité de la RATP leur délivre. Parallèlement

les musiciens non-accrédités demeurent, parfois tolérés, mais le plus souvent verbalisés par la RATP» [2, p.23]. Un musicien qui a joué en 1990–1993 dans un orchestre du métro affirme qu'il n'avait pas d'autorisation de jouer dans le métro mais que la présence de l'orchestre était tolérée (interview juin 2017).

Les musiciens parrainés par la RATP en 1997 étaient au nombre d'environ 250. Il y avait donc un réel besoin de clarification de la situation. Depuis la mise en place de l'EMA qui a mis un peu d'ordre dans les pratiques individuelles, le fonctionnement global est resté identique. Les musiciens sans accréditation sont encore nombreux. La plupart de ces musiciens dits «illégaux» jouent seulement dans les rames. Ils espèrent ainsi échapper au contrôle des badges, plus fréquent et plus systématique dans les couloirs que dans les rames. En cas de contrôle, leur est demandé de quitter le métro. «Certains musiciens ont été battus, nombre d'entre eux ont été insultés», ils peuvent même être mis à l'amende, mais «tous savent que les amendes resteront impayées» [4]. Peu de temps après, ils reviennent jouer. Ils jouent et/ou chantent environ 2 morceaux, puis passent parmi les voyageurs pour effectuer la quête de l'argent et changent de rame. Ils sont pour cette raison associés aux mendiants. Ils jouent souvent seuls ou en duo. Ils privilégient des périodes où les contrôles se font plus rares: le week-end, pendant les fêtes de fin d'année et en juin-juillet, lors des vacances estivales. On peut cependant noter que certains d'entre eux ne s'adressent pas à l'EMA pour obtenir une autorisation, sans doute pour ne pas éveiller les soupçons et rester libres [2, p.141].

Comme l'indique la thèse (voir le tableau ci-dessus et p.225) le renouvellement de badge, qui s'effectue tous les 6 mois, fait partie du contrôle des musiciens [2, p.225]. Les musiciens accrédités s'engagent à respecter le règlement et les conditions établis par la RATP qui stipulent l'interdiction de jouer dans les rames et la vente de CD. En ce qui concerne la vente de CD, une certaine tolérance s'est installée au fil du temps. Les attitudes des contrôleurs ne sont pas toujours identiques à cet égard. Tantôt ils demandent à l'artiste de les cacher, tantôt ce dernier écope d'une amende importante (60 euros si l'amende est acquittée immédiatement, 110 euros avec les frais de dossier). Pour obtenir le droit de passer une audition en vue d'intégrer le groupe officiellement reconnu des musiciens du métro, le candidat doit envoyer une courte lettre de motivation par la voie postale ou électronique en janvier et en juillet. Dans sa demande, doit être précisé le style de musique joué (interview septembre 2017). Ni le niveau d'étude, ni l'expérience ne sont pris en compte. Tous les ans, il y aurait entre 2000 et 3000 demandes. La présélection des candidats est faite préalablement en fonction du style de musique indiqué dans la première demande. L'EMA convoque ensuite par voie postale certains candidats sélectionnés pour une audition.

Le jury comprend le responsable de l'EMA, 3 ou 4 agents de la RATP, et 1 ou 2 voyageurs. Il est possible qu'il y ait également des journalistes et des étudiants. L'audition est filmée. Le candidat présente deux œuvres de son choix et le jury lui pose quelques questions. Les critères de présélection et de sélection demeurent encore vagues et imprécis, et varient selon le jury. On pourrait parler à leur rencontre d'un véritable "flou artistique". D'après le dossier de presse du 01.10.2010, «la sélection s'opère sur des critères de qualité musicale et de motivation. Le jury veille en particulier à la diversité des styles, des rythmes et des cultures pour offrir une sélection variée, à l'image des voyageurs» [5]. Les musiciens reçoivent la réponse environ une semaine plus tard. Ceux qui viennent pour le renouvellement reçoivent leurs badges après la délibération. Chaque nouveau musicien est enregistré dans la base de données de l'EMA. Il doit posséder une pièce d'identité (une carte de séjour pour les étrangers) et il est photographié sur place. Ces données se renouvellent automatiquement.

Le musicien reçoit un badge et un document avec le règlement sur place. Pour les musiciens solistes, ce document ne sert finalement qu'en cas de contrôle lorsqu'on lui rappelle l'interdiction de la vente de CD. La couleur et la typographie des badges sont légèrement modifiées selon une fréquence d'une année ou deux, histoire d'éviter les contrefaçons et la circulation de badges illicites:

Exemple 1. Deux versions du badge de musicien du métro.



Malgré ces précautions, les agents de la RATP vérifient rarement le badge de près. La plupart du temps, la simple présence du badge porté en évidence peut suffire. Tous les six mois, pour renouveler l'autorisation, les musiciens payent des frais de dossier. Au début c'était 20 €. À partir de 2013, les frais d'un orchestre étaient à la charge du responsable de l'orchestre. Après 2013 les frais de dossier se sont stabilisés autour de 16 euros. Entre autres, une participation leur est demandée aux animations gratuites. Ainsi pouvons-nous dire que le vaste espace de transport urbain qu'est le métro est devenu officiellement une grande salle de concerts où voisinent des styles et des pratiques très différents. Certains couloirs possèdent une résonance acoustique parfaite pour la musique live, et d'autres moins.

La musique dans le métro est également un hybride entre les sons "purs" et les bruits caractéristiques d'un lieu de passage animé par les annonces, le raclement des bagages, des portes, les conversations, les interpellations, bref toute la gamme sonore d'une humanité en perpétuel déplacement. L'usage d'amplificateurs est normalement interdit par le règlement de l'EMA. Dans la réalité, certains prennent le risque de les utiliser, à l'exception des harpistes et de quelques accordéonistes. Il y a donc des emplacements privilégiés et très recherchés en fonction d'une part de l'acoustique, et d'autre part de l'affluence.

La ligne 1 du métro est ainsi la plus occupée par les musiciens en raison du trajet qui traverse nombre de quartiers historiques de la ville de Paris. C'est par elle que transitent le plus grand nombre de touristes. Certaines stations de cette ligne sont occupées en permanence, du matin jusque tard le soir, d'autres le sont d'une façon plus intermittente.

À l'exception de la station Châtelet, véritable nœud de croisement de nombreuses lignes, dévolue, selon le règlement, aux orchestres, il n'y a pas d'emplacement réservé nominale à tel ou tel musicien. Le premier arrivé joue. Tel est la loi du métro. Certains musiciens ont cependant réussi à s'arroger une place fixe. Les stations Franklin D. Roosevelt, Concorde, Palais Royal-Musée du Louvre, voire aussi Hôtel de Ville sont ainsi occupées par les mêmes musiciens qui y jouent régulièrement (environ 3-4 musiciens ou groupes)¹. Ailleurs, les musiciens se répartissent en fonction des places disponibles. S'il est assez difficile d'obtenir des chiffres, qui de toute façon, évoluent sans cesse, la ville souterraine du métro parisien compterait actuellement autant de musiciens que de stations (300 musiciens pour 302 stations). On dénombre trois orchestres, de nombreuses formations de 2 à 6 musiciens et un nombre élevé d'artistes en solo.

La plupart des musiciens instrumentistes jouent de la musique classique, de la musique traditionnelle et du jazz. Le genre de musique des chanteurs est plus varié: reggae, rap, ragga, pop

¹ Pour enchaîner la journée ils se contactent par téléphone (voir plus en détails le chapitre mon expérience personnelle dans le métro).

alternatif, rock, lyrique (classique), variété pop, urban pop, swing, soul, folk, chanson française, blues, afro, funk, jazz, pop/électro, a capella. Il y a donc chez les chanteurs une extrême variété des goûts, à l'image de la diversité musicale en France. Les instruments reflètent également une prodigieuse richesse acoustique avec cependant une distinction entre une catégorie d'usage répandu et une autre plus traditionnelle. Ainsi les instruments à vent ou à cordes occidentaux peuvent en côtoyer d'autres, plus exotiques, comme le balafon ou le djembé.

Orchestres

Dans le métro de Paris il y a trois orchestres permanents: l'orchestre de musique classique, celui de musique folklorique de l'Amérique latine et celui des musiciens et chanteurs de musique folklorique russe et ukrainienne. Dans *Les conflits de l'activité: le cas d'un collectif de musiciens du métro* [6], l'auteur décrit en détails ses observations d'un groupe de musiciens d'Amérique latine. Leur musique était parfois associée aux bruits ambiants. Ces musiciens sont venus en France pour travailler. S'installer dans le métro était leur seule préoccupation. La plupart d'entre eux sont seuls, sans famille. Les agents de la RATP les contrôlent souvent. À un musicien ivre ils retirent le badge. Depuis 2010 cet orchestre semblait se produire de moins en moins. En réalité, le groupe s'est réduit considérablement. Au début, il comprenait 15 à 20 personnes maintenant il n'en reste que 5 ou 6. Si avant ils jouaient dans les marchés, maintenant ils se concentrent dans le métro. Cet exemple révèle en partie la précarité d'un orchestre du métro. Dans l'orchestre ukrainien, la majorité des musiciens viennent des villes de Lviv et Ternopol. Ils sont donc soudés par la même appartenance communautaire. Il s'agit par ailleurs d'une formation exclusivement masculine. La formation habituelle est de 8 ou 9 personnes, en comprenant celui ou celle qui se charge de la vente de CD. Ces vendeurs improvisés ont souvent le rôle d'organiseurs. L'orchestre est normalement formé de contrebassistes, violonistes, clarinettes, guitaristes, et accordéonistes. Mais tout dépend aussi des musiciens présents à Paris. Avant les musiciens venaient avec des visas de trois mois. Les responsables de l'orchestre organisaient les invitations et l'accès aux visas auprès de l'Ambassade de France à Kiev. Ils dépendaient — et dépendent toujours — de l'Association Slave de Paris qui organisait régulièrement les concerts et les festivals. Le séjour de ces musiciens en France était consacré à ces événements. C'est grâce à elle qu'ils obtenaient le visa sous la dénomination de « profession artistique et culturelle » pour une durée de trois mois. À la fin du séjour, les musiciens repartaient en Ukraine pour céder la place à d'autres musiciens. Cela crée un courant et l'orchestre fonctionne sans interruption, sur le modèle du "turn over". Si le fonctionnement n'a pas changé, depuis début 2017, les Ukrainiens n'ont plus besoin de visa pour un séjour de trois mois, ce qui facilite les voyages. Il est difficile de savoir ce que l'EMA pense de ce fonctionnement.

Leur répertoire est tiré des chants traditionnels russes, ukrainiens et juifs chantés et joués par cœur dans la langue d'origine. Les musiciens jouent et chantent à 3 ou 4 voix en même temps. L'orchestre joue 6h par jour, tous les jours de la semaine, y compris le dimanche. Les musiciens s'octroient une pause d'environ 10 minutes après chaque session d'une heure. Pour compléter leur revenu, les musiciens peuvent aussi se produire le week-end devant un café non loin de la Place des Vosges. L'orchestre de musique classique est quant à lui un orchestre de chambre à cordes fondé en 1988. Il portait le nom de l'Orchestre Métropolitain de Paris. Après 1997, le nom de l'orchestre s'est transformé en Prélude de Paris. Sur la couverture des CD figure encore l'ancien nom. Cet orchestre s'est produit principalement dans le métro. Avec la création de l'Espace Métro Accord (EMA) par la RATP l'orchestre de musique classique a obtenu un statut reconnu par l'État. Il est dirigé par une association avec une présidente aidée de quelques membres. Le fondateur de cet orchestre a cédé la direction à son successeur.

Depuis sa fondation, l'orchestre a accueilli des musiciens de 30 nationalités différentes environ. Parmi eux, de nombreux étudiants instrumentistes en formation dans les domaines afférents: composition, direction d'orchestre, pédagogie ou musicologie. Cet orchestre accueille également des musiciens professionnels, français ou étrangers naturalisés en France. La plupart des musiciens exercent

en général une double activité: musicien du métró et professeur de musique, ou autre. Une certaine diversité s'exprime alors, avec des musiciens par ailleurs diplômés dans des domaines aussi variés que la psychologie, le sport hippique ou le droit. De temps en temps, s'adjoignent à l'orchestre d'autres artistes, acteurs et peintres, bien souvent des connaissances amicales des musiciens, qui animent la quête. L'orchestre propose en effet 3 CD vendus pendant la prestation musicale. Le répertoire de l'orchestre couvre les périodes baroques, classiques et romantiques (voir la liste des œuvres en bas de page, d'après le site de l'orchestre et complétée pas mes soins).

La programmation est modifiée au début de chaque semaine, les lundis à partir de 15h (jusqu'à 17h). Seule la programmation estivale est établie pour une durée de trois ou quatre semaines, en raison des vacances de la responsable du planning. Auparavant, la programmation s'effectuait par téléphone et la réponse du planning était immédiate. Il fallait appeler sur un numéro fixe et donner les jours disponibles. Formellement, les responsables disaient que ceux qui appelaient les premiers avaient plus de chance d'obtenir un travail que les autres. Mais ce n'était pas toujours respecté. Désormais, la programmation se réalise uniquement par texto, les musiciens envoyant leurs disponibilités dès le lundi matin. Le week-end, l'orchestre du métró se produit à l'extérieur, Place Collette au Palais Royal. Là il faut prendre en compte les conditions climatiques. Les prestations peuvent être annulées à cause du froid ou de la pluie. Quand il fait chaud, les musiciens sont censés jouer à l'ombre ou en cas contraire continuer une partie de leur travail dans le métró. Pour compléter ou modifier les horaires les échanges se font par texto. Un autre aspect de l'organisation de l'orchestre tient à la lutte contre les retards par les amendes:

10 euro pour 1–15 min. de retard.

20 euro pour 16–30 min. du retard.

50 euro pour ceux qui sont programmés mais ne sont pas venus.

Auparavant, l'argent ainsi collecté était distribué aux musiciens présents. Les musiciens pouvaient rendre volontairement l'argent à ceux qui étaient en retard. Depuis 2011, l'argent des retards est remis à l'association. Il est destiné aux aides humanitaires et au repas des musiciens qui se tient une fois par an dans un restaurant japonais. Pour justifier les retards en raison des transports, il suffit bien souvent d'avoir un justificatif pour éviter de payer l'amende. Prélude de Paris a tenu des concerts dans différents pays tant en Europe, qu'aux USA ou en Afrique [7].

Instruments traditionnels (quelques exemples)

Dans le métró, les instruments traditionnels de tous les pays du monde sont les bienvenus. On peut y entendre résonner balafon, kamalengoni, dombra, marimba, bandoura, djembé, scie, etc. Mais comme les musiciens n'ont pas toujours une place et des horaires fixes, entendre un de ces instruments dans les couloirs du métró relève en général de la chance, car rares sont les musiciens qui en jouent encore. Certains instruments traditionnels ont même disparu du métró comme par exemple l'erhu, le kamantcha, la sitare ou la timbale. Parmi les instruments les plus originaux, on trouve encore la scie musicale et le didgeridoo. On peut donner une brève description de ces deux instruments assez étonnants.

La scie musicale est une lame d'acier qui produit le son par frottement à l'aide d'un archet ou au moyen d'un battement. En modifiant la courbure avec la main droite le son change de hauteur. La partie la plus large de l'instrument produit les sons de basses quand la plus restreinte se charge des sons aigus. L'origine de cet instrument n'est pas bien connue. Il est entendu au Canada et en Argentine au XIX^e siècle. À l'origine, la scie musicale avait 2 octaves. De nos jours il peut y en avoir 4, dont la tessiture ressemble à celle du violon (5 sol jouables de A2 à A6). À l'origine on jouait avec un mollet (petit marteau), maintenant avec un archet. D'après l'entretien avec le musicien (09/09/2017) le jeu avec un mollet est un peu plus compliqué qu'avec un archet. L'archet qu'il utilise est celui du violon, l'archet du violoncelle est aussi possible mais il est un peu trop grand pour faire vibrer facilement la scie. Sur la scie peuvent être jouées les œuvres du répertoire classique, des improvisations et d'autres styles selon le niveau et le désir du musicien. Les vibrations de cet instrument rendent la résonance sonore parfois très

imprecise.

Le didgeridoo est un imposant instrument à vent d'origine australienne. Il est composé d'un tube unique en bois dont la longueur peut varier de 100 à 180 cm et le diamètre de 5 à 30 cm. À l'origine, il s'agissait d'un instrument d'accompagnement de rituels sacrés. En Europe son usage a été désacralisé pour être employé principalement dans les musiques folk et pop. À l'aide de la technique de la respiration circulaire l'instrument produit un son continu. Traditionnellement le didgeridoo a une seule note qui sonne comme un bourdon. Il a plus un rôle de percussion que de mélodie. Pour changer de note le musicien doit changer d'instrument. De nos jours certains luthiers fabriquent des didgeridoo comme des trombones à coulisse avec la possibilité de régler la note.

Le métro est pour les musiciens une vaste salle de concerts où s'échangent et se mélangent tout à la fois des sons et un peu d'humanité. «On envoie des sourires, on reçoit des sourires», «ce que j'aime, moi, c'est pouvoir faire découvrir ma musique à tout le monde et pouvoir discuter après avec les gens librement» avouent deux musiciens (entretien septembre 2017) [7]. Drôle de vie artistique que celle des musiciens du métro. À une minorité d'entre eux la scène souterraine offre une chance d'accéder à la célébrité, mais pour la majorité c'est la dure et bien réelle vocation qui permet de tenir pour enchanter le monde.

Références bibliographiques

1. *Lidiop prince baye fall (reggae), Pihpoh, (rap), Billet d'humeurs (variétés pop), Max Pen (pop/soul), Faustine (chanson française)* [online]. [accesat 10.10.2017]. Disponibil: <http://musiciensdumetro.ratp.fr/les-artistes>.
2. GREEN, Anne-Marie. *Musicien de metro: approche des musiques vivantes urbaines Anne-Marie Green*. Paris: L'Harmattan, 1998. ISBN 2738467199.
3. FROMENT-MEURICE, Muriel. *Produire et réguler les espaces publics contemporains: Les politiques de gestion de l'indésirabilité à Paris: thèse pour l'obtention du doctorat de géographie*. Marne-la-Vallée: Université Paris-Est: Genève: Université de Genève, 2015, pp.213–253.
4. BOULLET, Héloïse. *Nous, notre musique, on n'en parle pas: les Tsiganes du métro parisien*. Paris: Editions du Panthéon, 2014.
5. *Dossier presse* [online]. [accesat 18.07.2017]. Disponibil: <http://havovwo.nl/vwo/vfa/bestanden/vfa16it3.pdf>
6. MORENO, Hélène. *Les conflits de l'activité: le cas d'un collectif de musiciens du métro, dans Travailler*, 2002/2 (n°8), pp.135–151. ISBN 9782914649056], voir aussi: MORENO, Hélène, *Les conflits de l'activité: le cas d'un collectif de musiciens du métro, dans Travailler* [online]. [accesat 10.09.2017]. Disponibil: <https://www.cairn.info/revue-travailler-2002-2-page-135.htm>
7. *Musicien du metro* [online]. [accesat 19.01.2018]. Disponibil: <http://musiciensdumetro.ratp.fr/les-artistes>
8. *Prélude de Paris: l'orchestre* [online]. [accesat 29.01.2019]. Disponibil: http://preludedeparis.fr/wp-core/wp-content/uploads/2015/11/Plaqueette_2015.pdf

SPECIFICUL ARTEI DIRIJORALE A LUI SERGHEI LUNCHEVICI

PECULIARITIES OF SERGHEI LUNCHEVICI'S ART OF CONDUCTING

ZINAIDA BRÎNZILĂ-COȘLEȚ,

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

ELENA MIRONENCO,

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

CZU 785.1.071.2(478)

În prezentul articol este analizată din punct de vedere științific și interpretativ unicitatea artei dirijorale a lui Serghei Lunchevici. Articolul relatează etapele parcurse de S. Lunchevici în urma cărora s-a format

specificul artei sale dirijorale inconfundabile și anume îmbinarea dintre cunoștințele căpătate în urma studierii specialității de dirijor simfonic cu aptitudinile «meseriei» de dirijor-lăutar al orchestrei de muzică populară «Fluieraș».

Cuvinte-cheie: S. Lunchevici, arta dirijorală, maniera specifică, dirijor simfonic, dirijor-lăutar, «Fluieraș»

This article presents an analysis of Serghei Lunchevici's unique art of conducting from a scientific and interpretative point of view. The article states the stages Serghei Lunchevici went through as a result of which he succeeded in creating his own distinct art of conducting - namely a combination of the knowledge he obtained while studying the speciality of symphony orchestra conductor with his natural bent (aptitude) for the profession of Lautar-conductor of the „Fluieraș” Folk Music Orchestra

Keywords: Serghei Lunchevici, art of conducting, specific manner, symphony orchestra conductor, lautar conductor, „Fluieraș”

Visul lui Serghei Lunchevici de a deveni dirijor de orchestră simfonică a apărut în anii de studenție din cadrul conservatorului din Chișinău. Dezvoltarea vertiginoasă a talentatului violonist academic în clasa reputatului pedagog Iosif Dailis, după trei ani de ucenicie l-a adus la ideea de a căpăta în paralel o a doua profesie — cea de dirijor de muzică simfonică.

Dorința sa a fost aprobată de comisia de examinare cât și a unicului la acel moment pedagog de dirijat simfonic în persoana lui Boris Miliutin care la acea vreme activa în calitate de prim dirijor la orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Republica Moldova. Posesor a unei înalte culturi și măiestrie artistică B. Miliutin a promovat tradițiile renumitei școli de dirijat academic din Petersburg.

Trebuie de menționat faptul că deja în secolul XIX orchestra simfonică din Petersburg condusă de A.F. Napravnic era considerată una din cele mai bune orchestre ale lumii, iar conservatorul din Petersburg — prima instituție rusească în care a fost inaugurată clasa de specialitate dirijat simfonic. Din anul 1906 conducătorul orchestrei simfonice studențești a fost N.N. Cerepnin, sub îndrumarea căruia a studiat și a obținut profesia de dirijor de muzică simfonică și marele compozitor S. Prokofiev. De asemenea, elevul lui N. Cerepnin, A.V. Gauc a fost profesor-titular la catedra de dirijat simfonic în clasa căruia au studiat remarcabilii dirijori ruși: E. Mravinschii, A. Melic-Pașaev, C. Simonov, E. Gricurov, E. Svetlanov, G. Provatorov, N. Malico. Din această generație „stelară” a făcut parte și B. Miliutin care și-a făcut studiile în clasa lui A. Gauc pe parcursul a trei ani iar după trecerea profesorului său la Moscova a continuat să studieze în clasa renumitului dirijor contemporan I.A. Musin, fost elev a lui N. Malico. Școala lui I.A. Musin și a lui A. Gauc i-au creat lui B. Miliutin conceptele de bază a respectivei profesii — cea de dirijor. Aceste concepte adăugate la talentul lui B. Miliutin au conturat principiile stilului său individual de a dirija. Marea artă a dirijorului B. Miliutin rezidă în a simți colectivul ca fiind un instrument unic, multicolor, care emite sunete diverse, fiind alcătuit din muzicieni instrumentiști ce simt și gândesc individual.

„Numai munca intensă de ani de zile alături de orchestra sa poate să creeze un *organism care să sune* când toți acționează ca un instrument unic și această concordanță, această supunere benevolă cerinței imperioase a unei singure năzuințe pur și simplu copleșește,” — scrie G. Cocearova în monografia *Boris Miliutin* [1, p.78]. Adică, dirijorul orchestrei trebuie să execute și funcția de regizor muzical. Un alt principiu important al „școlii lui B. Miliutin” constă în „iscusița desăvârșită de a ghici sau mai corect spus, de a prevedea intențiile autorului, de a putea să se contopească organic cu ele, fără prea multe cuvinte, fără factori moralizatori să atingă rezultate mult râvnite [ibidem, p.74].

Profesia în cauză cere nu pur și simplu un auz muzical dezvoltat, dar anume un auz muzical de dirijor, un simț fin al fiecărei culori instrumentale, care se creează doar în urma studierii minuțioasă a caracterului fiecărui instrument, la fel și a practicii artistice de interpretare la multe din ele. Toate aceste principii și alte taine ale profesiei B. Miliutin cu o satisfacție deosebită i le-a transmis studentului său S. Lunchevici, contribuind plenar și la dezvoltarea multilaterală a personalității tânărului muzician instrumentist. Aici ne referim la formarea concepției despre lume, a aspectelor morale, viziunilor estetice, individualității artistice, fanteziei creatoare, la creșterea măiestriei profesionale. Iată ce își

amintește B Miliutin despre sârguinciosul său student: „Pe Serghei Lunchevici, care visa pe atunci să devină dirijor de orchestră simfonică, l-am primit în clasa mea, bănuindu-i talentul. N-a trebuit să treacă mult timp ca să mă conving pe deplin de acest lucru. Chiar de la primele lecții Serghei s-a manifestat ca unul dintre cei mai capabili studenți pe care i-am avut vreodată. Prima lucrare pe care a abordat-o, era *Simfonia nr.5* de P.I. Ceaikovski... Eram atunci convins, că Serghei Lunchevici va deveni un eminent dirijor de orchestră simfonică” [2, p.12]. Paralel cu orele de dirijat simfonic, în ultimii doi ani de studii la conservator, S. Lunchevici a fost primit în grupul viorilor prime ale orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat din Republica Moldova. Deosebitul entuziasm cu care a muncit S. Lunchevici a dat roade minunate: curând devine un violonist de frunte. La fel, în perioada de studenție la Conservator Serghei Lunchevici a participat la câteva manifestări artistice de mare amploare, ca, de exemplu, primul Festival republican al tineretului din Moldova și Festivalul unional de la Moscova din anul 1957.

Absolvind Conservatorul din Chișinău în anul 1957 la două specialități: vioară — clasa profesorului Iosif Dailis și dirijat simfonic — clasa profesorului B. Miliutin, respectiv putea fi considerat „nepot-elev” a lui A. Gauc și I. Musin, S. Lunchevici nu avea nici o îndoială că va activa în continuare în orchestra simfonică a Filarmonicii, fapt care i-ar permite în scurt timp să devină dirijor de orchestră simfonică: visul său cel mare.

Dar soarta a dispus să fie altfel: Ministerul Culturii a Republicii Moldova i-a propus pe neașteptate să devină „lăutar”, numindu-l dirijor al orchestrei de muzică populară a Filarmonicii. În același an, orchestrei i s-a conferit numele *Fluieraș*. Această întorsătură bruscă în cariera sa de tânăr muzician, la început i-a produs o stare de confuzie, de dezorientare profundă. S. Lunchevici mărturisește: „Am venit la prima repetiție a *Fluierașului* ca într-un muzeu de cultură artistică, parcă văzusem pentru prima dată fluierul, naiul, țambalul. Orchestra era alcătuită pe atunci din muzicanți populari, cunoscători ai stilului interpretative lăutăresc. La aceștea s-au alăturat câțiva absolvenți ai Conservatorului (Lev Kiseliiov — clarinetist și C. Croitoru — acordeonist). N-o să înțelegem în conflict cu „bătrâni”? Îndoielile nu mă părăseau. S-au iscat chiar unele neînțelegeri între *bătrâni* și *tineri* în chestiuni de interpretare, mai ales între vioriști. Ce puteam să fac? Mi-am dat silința să-i împac și pe unii și pe alții... Într-un timp destul de scurt mi-a venit încrederea că voi izbuti să creez o formație orchestrală omogenă, un colectiv solidar, monolit” [ibidem, p.17–18].

Într-adevăr, muzicienii-lăutari se deosebesc substanțial de muzicienii care aveau studii de școală academică. Ei erau în același timp și muzicanți, și poeți interpretând și compunându-și singuri melodiile. Pe atunci cânta în orchestră Alexandru Feraru — fiul vestitului violonist Iulii Patlajan; cânta Ignat Bratu, nelipsit de la nici o nuntă din satul Trușeni, apoi Alexei Botoșanu. Încă neavând titluri și diplome, ei deveniseră îndrumătorii de nădejde ai tânărului viorist, proaspăt absolvent al Conservatorului. Și el sorbea cu aviditate fiecare gest, fiecă nuanță din bogatul arsenal interpretativ al acestor mari maestri. Această așa-zisă „academie de muzică populară” a fost piatra de temelie a manierei sale de interpretare inconfundabile.

Colegii săi mai în vârstă au primit cu bucurie propunerea de a fi conduși de talentatul violonist Serghei Lunchevici. În semn de adâncă venerație, Nicolae Radu, fiul renumitului lăutar Petre Radu, i-a dăruit lui Serghei cea mai scumpă relicvă a sa — vioara tatălui său.

Viața a demonstrat că numirea lui S. Lunchevici în acea funcție a fost de bun augur. Numai peste un an de muncă creatoare, și anume, în 1958, este numit conducător artistic și prim-dirijor al orchestrei *Fluieraș*. Tânărul muzician a început să lucreze cu orchestra. Cu toate că avea studii academice, ele nu-i asigurau posibilitatea de a asimila materialul pentru a-și atribui rolul de „primaș”. Acest rol specific presupune combinația a două funcții — prim violonist și dirijor al orchestrei de muzică populară. În acele momente grele lui S. Lunchevici i-a venit în ajutor odată cu lăutarii din orchestră, legendarul Isidor Burdin (1914–1999) — violonist, compozitor, folclorist și conducător al diverselor formații de muzică populară autohtone, personalitate marcantă din istoria culturii din Republica

Moldova. N. Sulac în articolul său intitulat *Isidor Burdin — o legendă neștiută* scria: „În limba română nu se găsesc informații aproape de niciun fel despre I. Burdin. Cu greu găsești câte ceva în limba rusă sau în cea evreiască. Și totuși, I. Burdin a pus poate cea mai grea piatră la temelia folclorului basarabean” [3]. Acest fapt e confirmat și de I. Neniță — fost acordeonist în orchestra *Fluieraș*: „Fondatorul multor tarafuri și orchestre, printre care și orchestra *Fluieraș*, rămâne, totuși, un mister necunoscut în totalitate. Dacă pe Burdin nu-l vom cunoaște cât îl știm pe Mihai Eminescu, nu vom înțelege nici rolul muzicii populare și mai ales importanța vitală a acesteia în cultura națională” [4, p.1]. Însemnătatea lui I. Burdin constă în faptul că el a fost primul și singurul muzician din Basarabia sub conducerea căruia s-a cântat doar muzică folclorică specifică acestei zone.¹ Pentru Serghei Lunchevici el a devenit cel mai autentic învățător care l-a familiarizat cu secretele artei interpretative și orchestrale lăutărești.

În 1945, după sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, I. Burdin se stabilește la Chișinău, unde, în același an, înființează primul taraf profesionist din cadrul Filarmonicii de Stat, care mai apoi devine orchestra *Fluieraș*. Credința sa față de Patria Românească i-a adus mari probleme din partea KGB-ului. 19 aprilie 1951 agenții KGB îl arestează. După 5 ani de captivitate, este eliberat pentru bună purtare și revine la Chișinău în 1956 fiind numit dirijor al Orchestrei Radiodifuziunii din Chișinău. În același an a avut loc întâlnirea lui S. Lunchevici cu I. Burdin, care a constituit începutul strânsei prietenii care i-a legat pe cei doi mari artiști de-a lungul mai multor ani. La baza acestei prietenii au stat înainte de toate valorile umane dar și cele ale creației, când I. Burdin îi dezvăluia S. Lunchevici deosebirile artei de interpretare lăutărească. Anume la sugestia lui I. Burdin, în 1957, S. Lunchevici a fost invitat în orchestra *Fluieraș* pe post de prim-violonist. Lecțiile de teorie și practică petrecute cu maestrul artei lăutărești I. Burdin i-au permis lui S. Lunchevici să cunoască deosebirea esențială dintre interpretarea violoniștilor-lăutari și cea a violoniștilor cu profil academic. Aceste particularități specifice se manifestă spre exemplu, în maniera de interpretare decorativă — apogiaturi, mordente, triluri, când apogiatura se folosește doar cea din terță sau secundă preponderent pe timpul slab; iar mordento, spre deosebire de cel clasic, se interpretează cu nota auxiliară de jos. Adeseori în muzica populară mordentele se transformă în tril. Pentru executarea lor la fel există particularități specifice: prin „salturi” de arcuș în volum de semiton. Pentru astfel de triluri s-a înrădăcinat atributul de *nervoase*, astfel fiind supranumite de I. Burdin.

Pe lângă melismatica originală, multe alte secrete S. Lunchevici a reușit să le transpună în procesul interpretării concertistice a numerelor solo, referitoare la procedeele *glissando* ori cel al alternării prin contrast a interpretării cu vibrație sau fără vibrație. Devenind prim-dirijor și conducător artistic al orchestrei de muzică populară *Fluieraș*, S. Lunchevici continua să-și dezvolte și să-și cizeleze maniera de executare lăutărească, împrumutând procedee interpretative și de orchestrare de la faimoșii lăutari violoniști ai *Fluierașului*: Ignat Bratu, Timofei Radu, Iulii Patlajan.

Cu ajutorul lui I. Burdin, Serghei Lunchevici a asimilat cu rapiditate specificul de dirijare lăutărească. În scurt timp, S. Lunchevici a știut să îmbine strălucit nu numai școala academică de vioară cu maniera populară de interpretare, dar și să dirijeze, interpretând. Aceasta, evident, i-a dat libertatea necesară temperamentului său impetuos, libertate, de care este lipsit dirijorul de muzică simfonică. În curând, S. Lunchevici și-a format un stil aparte de interpretare lăutărească, stil alimentat și ridicat pe cea mai înaltă treaptă a măiestriei în urma studiilor profesionale clasice.

Ajutorul acordat de I. Burdin lui S. Lunchevici a fost cu atât mai necesar, din motivul că Orchestra de muzică populară primind numele *Fluieraș*, avea nevoie de o reorganizare totală. De ce era necesară această restructurare mare a formației? Ea a fost dictată de condițiile în care viața artistică și

¹Isidor Burdin s-a născut la 1 iulie 1914 în orașul Brăila, România. Tatăl său a fost și el violonist în orchestra simfonică. Dinainte de conservator I. Burdin deja activează în calitate de violonist în diferite orchestre de muzică populară din România. Între anii 1935–1940 a urmat cursurile Academiei Regale de Muzică și Artă Dramatică din București la specialitatea vioară în clasa violonistului C.C. Nottara care, la rândul său, a studiat vioara cu renumitul violonist Robert Klenk.

social-culturală din Moldova intrase într-o etapă de înflorire. Pe scurt, amintim istoria de început a acestui colectiv, care a început în anul 1945, când I. Burdin organizează primul taraf din cadrul Filarmonicii. Acest taraf, în 1949, a fost reorganizat în orchestra de instrumente populare moldovenești a Filarmonicii de Stat din Moldova sub conducerea compozitorului și folcloristului Vladimir Baronciuc, care a studiat vioara la Moscova și a lucrat la Teatrul Roman. Între anii 1951–1956 Gheorghe Tîrțău — lăutar și compozitor — a fost conducător artistic și prim-dirijor al orchestrei de muzică populară a Filarmonicii din RSSM. În anii 1956–1958 a condus orchestra (din 1957 — *Fluieraș*) compozitorul David Fedov.

În anii 1940, în cadrul Filarmonicii din Moldova a fost înființată orchestra de muzică populară pentru a prezenta în evoluțiile sale cele mai de seamă trăsături ale interpretării melosului popular. La început, colectivul concerta prin orașele și satele din Republica Moldova. În zilele Decadei artei moldovenești, care a avut loc în decembrie 1949 – ianuarie 1950 la Moscova, orchestra a elogiat arta lăutărească în capitala URSS. Turneele orchestrei deveneau tot mai îndelungate. La început concertau prin orașele și satele din Ucraina. Tot în acești ani au devenit celebri soliștii orchestrei: Tamara Ceban și Gheorghe Eșanu. În 1955, orchestra de instrumente populare împreună cu alte colective ale Filarmonicii din Moldova au participat la turnarea filmului *Melodii moldovenești*, care a fost prezentat în străinătate. Însă până în 1957 colectivul nu făcuse turnee în afara granițelor Uniunii Sovietice. Cu toate acestea, politica social-culturală era orientată spre faptul ca orchestra de muzică populară să devină un ambasador al păcii, a prieteniei între popoare. Pentru ca orchestra să ajungă a fi o „carte de vizită” sau în termeni mai moderni, după cum se spune azi „un brand” la nivel de scară mondială apăruse necesitatea de a organiza turnee în țări străine, pe alte continente. Pentru atingerea acestui scop era nevoie de o restructurare a colectivului.

După spusele lui G. Ciaicovschi-Mereșanu, „Orchestra se și afirmase ca o formație ce a preluat în chip creator tradițiile, fiind un propagandist activ al muzicii populare moldovenești. Însă nu fusese atinsă încă altitudinea maximă în ceea ce privește nivelul măiestriei interpretative, ba chiar era nevoie de anumite schimbări în componența colectivului, în sensul completării lui cu tineri instrumentiști talentați, a asigurării unei omogenități structurale optime ș.a.” [2, p.14].

În ceea ce privește componența orchestrei de instrumente populare a Filarmonicii moldovenești, în ea înainte dominau instrumentele de suflat (clarinete, flaut, oboi, trompete, trombon cu pedală), de percuție (tobă mică, toבă mare cu talgere, dairea), fluier, cimpoi, buciium, țambale portative și instrumente cu coarde: viori prime și secunde, violă, violoncel, contrabas. Acest tip de formațiile de lăutari de la sat (*de nuntă*) a fost înlocuit cu al doilea tip de formație instrumentală, preferată din oraș (cunoscută ca *taraf*), unde lipseau instrumentele de suflat de alamă și instrumente de percuție. Așadar, componența orchestrei de instrumente populare de la Filarmonica moldovenească, care primise cu acest prilej o nouă denumire — *Orchestra de muzică populară “Fluieraș”*, — era următoarea:

Nai (fluier)	1 interpret
Flaut	1 interpret
Clarinet prim (taragotă)	1 interpret
Clarinet secund (cimpoi)	1 interpret
Țambal	2 interpreți
Acordeon	2 interpreți
Viori prime	4 interpreți
Viori secunde	2 interpreți
Violă	1 interpret
Violoncel	1 interpret
Contrabași	2 interpreți

În componența dată unisonul „reginei muzicii” — vioara — cu instrumente populare îi imprimă muzicii o culoare originală — e și firesc faptul că ansamblul de vioariști reprezintă nucleul orchestrei. Aproape fiecare muzicant poate evolua în ipostază de solist. Ca și orice colectiv popular, *Fluieraș* cântă fără dirijor în sensul unanim acceptat al cuvântului: rolul de dirijor îi revine vioristului prim – Serghei Lunchevici.

Pe lângă acestea, orchestra mai dispunea de patru soliști cântăreți și o pereche de dansatori. Dintre cântăreți în primul rând trebuie numiți trei: Tamara Ciobanu (Ceban), Gheorghe Eșanu, Maria Bieșu. Tamara Ciobanu era solistă a orchestrei din anul 1949. În zilele Decadei artei moldovenești la Moscova, anume datorită ei, popoarele URSS au aflat despre acest pământ în neconținută primenire, numit Moldova, când a cântat perlele folclorice *Leana*, *Mărioară*, *Bun îi vinul ghiurghiuliu*, *Doina* de E. Coca.

Din 1953 solistul orchestrei devine Gheorghe Eșanu, posesor al unei voci lirice de bariton, cu ținută scenică impecabilă. Gh. Eșanu interpretează cu același succes cântece lirice, cântece de glumă, cântece ale compozitorilor moldoveni contemporani: D. Gheorghiuță, A. Ranga ș.a. Amintim că steaua operei mondiale, Artista poporului Maria Bieșu, fiind studentă în anul III, din 1958 cânta în orchestra de muzică populară *Fluieraș* în componența căreia a evoluat în țară și peste hotare, a participat la *Zilele culturii și literaturii moldovenești* la Moscova din anul 1960. Pătrunsă de spiritul muzicii naționale, ea interpreta cântecele *Mazărea*, *Doina văilor nistrene*, *Cântec de jale*, *Lung e drumul și cotit* ș. a.

Tabloul coregrafic *Dar de nuntă* cu mult entuziasm a fost interpretat de dansatorii I. Sajin și E. Latcova.

Necesitatea de a restructura colectivul *Fluieraș* s-a confirmat chiar în primul turneu din străinătate. În 1958, *Fluieraș* a întreprins un turneu în Republica Democrată Germană, după care ziarul *Fraies Ardes* scria: „Concertul orchestrei *Fluieraș* e un mare eveniment, artiștii din Moldova ne-au cucerit inimile” [5]. În 1959, cu ocazia turneului din Finlanda, ziarul din Helsinki *Kansan Uutiset* apreciază: „Acest ansamblu e un colectiv, al cărui fiecare membru luat aparte e un interpret de clasă superioară. Dar deosebit de marcantă e finețea de interpretare în ansamblu” [ibidem].

Anul 1960 pentru orchestra *Fluieraș* a avut semnificația unui serios examen de maturitate: *Decada artei și literaturii moldovenești la Moscova* (29 mai – 7 iunie, 1960), pe care l-a susținut cu un succes namaipomenit. La Moscova, concertele *Fluierașului* au avut săli pline de spectatori în sala Kremlinului cât și în Sala cu coloane a Casei sindicatelor, în sala de concerte P.I. Ceaikovski, la Teatrul Mare Academic de Operă. După *Decadă* o mare parte din participanții *Fluierașului* au fost decorați cu ordine și medalii, au fost distinși cu titluri onorifice, iar Serghei Lunchevici a fost decorat cu ordinul *Drapelul Roșu de Muncă* și cu titlul onorific de *Maestru emerit în arte* din RSSM.

Decada artei și literaturii moldovenești la Moscova a fost un eveniment de cotitură pentru S. Lunchevici în alegerea căii de dirijor pentru viitor, risipind orice îndoială de a deveni dirijor de orchestră simfonică sau de a rămâne dirijor al orchestrei de muzică populară *Fluieraș*. Acest fapt este confirmat în amintirile lui G. Ciaicovschi-Mereșanu, care activa în calitate de director al Filarmonicii naționale: „Ne-am înțeles ca el să accepte să fie conducător al orchestrei *Fluieraș*, iar după ce revenim de la Moscova i se va păstra locul în orchestra simfonică. Între timp s-a încadrat la *Fluieraș* și a îndrăgit într-atât și acest gen de muzică, muzica populară, muzica lăutărească, mai ales că el a făcut foarte mult pentru reforma orchestrei” [6, p.36]. Într-adevăr, a fost reînnoită nu numai componența orchestrei, dar și repertoriul. Meritul lui este că dacă până atunci era o orchestră de acompaniament pe lângă soliștii-cântăreți — T. Ciobanu, G. Eșanu, odată cu venirea lui S. Lunchevici, centrul de greutate a fost pus pe umerii orchestrei.

S. Lunchevici a îndrăgit muzica populară, a îndrăgit dansurile populare atât de mult că a renunțat la ideea de a deveni dirijor de muzică simfonică. Muzica populară moldovenească a devenit sensul vieții sale. După spusele sale, „Nu poți să nu te îndrăgostești de ea. Pe mine mă atrage nu numai melodia și temperamentul cântecelor moldovenești, dar și lirismul lor filozofic cu un bogat conținut. Spre exemplu,

în fiecare cântec popular de dragoste atât cuvintele, cât și melodia au un sens generalizator: eroul presimte bucuria întâlnirii apropiate cu iubita, împărtășind-o parcă lumii întregi. Folclorul pentru dirijor prezintă un material bogat, pe baza căruia se poate crea o muzică simfonică dintre cele mai valoroase” [7, p.170]. B. Miliutin își amintește: „După mulți ani de la absolvirea conservatorului l-am întrebat pe Serghei Lunchevici dacă nu dorește cumva să revină la dirijatul simfonic. Mi-a răspuns că nu se va putea despărți niciodată de orchestra de muzică populară” [2, p.12]. Cu toate acestea, S. Lunchevici până la sfârșitul vieții își amintea cu multă recunoștință de profesorul său, prețuind înalt stilul intelectual-emoțional al dirijorului, dându-i o definiție fixă: „Despre Miliutin dirijorul se vorbea uneori ca despre un maestru cu o emoționalitate redusă, că era prea academic. Dar arta de a-și stăpâni dorința întru manifestarea emoțiilor personale în numele triumfului scopului propus, — este o însușire doar a dirijorului de mare calibru» [1, p.29]. Școala de înaltă măiestrie a lui B. Miliutin în combinație cu practica artei lăutărești, tradițiile căreia S. Lunchevici le-a asimilat mulțumită lui I. Burdin dar și muzicanților din popor (lăutari) au creat acel irepetabil individual stil de dirijare concertistic de virtuozitate. Alături de orchestra *Fluieraș*, pe parcursul a patruzeci de ani a cutreierat continentele bucurându-se de un deosebit succes. Cu siguranță, anume de la B. Miliutin, S. Lunchevici a preluat caracterul „inteligent” de a dirija, ce se manifestă și în maniera sa de interpretare, plină de temperament. Când privește temperamentul, S. Lunchevici afirmă următoarele: „Chiar de la prima apariție pe scena unională a cântăreților sau muzicanților moldoveni, s-a răspândit și s-a înrădăcinat părerea că suntem un popor cu mult temperament. E adevărat. Dar de ce trebuie un foc peste măsură de arzător? Este mult mai interesant și mai greu să demonstrezi temperamentul interior, demnitatea nobilă a unui suflet pătimăș. Mie îmi place să *storc* din vioară caracterul cantabil al folclorului și sunt convins că melodiile și cântecelele cu cel mai încetinit ritm ascund adevăratul temperament moldovenesc” [6, p.27].

Maniera inteligentă de interpretare la vioară și de dirijare a lui S. Lunchevici se manifestau și în combinațiile lumină-umbră, bucurie-tristețe. Această calitate a lui S. Lunchevici o scoate în evidență în cartea sa muzicologul I. Miliutina: „Muzician de o rară finețe, Serghei transmitea prin interpretarea sa cu o putere aparte și un simț plin de franchețe, acel veșnic dor, care reprezintă, în fond, însăși muzica. Premizele către ele au apărut în viața lui Serghei mai devreme. La acea vreme, nu putea să nu lase amprente în sufletul băiatului sensibil tragedia de familie și anume, despărțirea în fragedă tinerețe, de părinți, când tatăl său a fost pe nedrept deportat. El a căzut sub valul presiunilor care s-au perindat în anii postbelici ai regimului stalinist, ajungând și pe pământurile Moldovei. Chiar dacă a fost reabilitat post-mortem, senzația de amărăciune i-a rămas în suflet pentru toată viața. Iată cum s-au contopit, în interpretarea lui S. Lunchevici, lumina și întunericul, jalea și bucuria. Pe lângă toate acestea, interpretarea sa se deosebea printr-o noblețe uimitoare a viorii sale, în cantilenă și în pasajele sclipitoare. Aceste calități de mare preț s-au unit în interpretarea sa cu suflarea vie a folclorului, alcătuind fundamentul solid al măiestriei sale, așa precum un diamant natural ajunge să strălucească intens după o minuțioasă șlefuire” [8, p.146,147].

Urmează să menționăm încă o calitate a stilului de dirijat a lui S. Lunchevici — entuziasmul artistic, pe care iarăși, l-a moștenit datorită colaborării cu B. Miliutin, artist la pupitrul dirijoral și purtător de artistism în comunicarea cu oamenii. Această definiție, cu prisosință o putem raporta lui S. Lunchevici care era un muzician multilateral dezvoltat: violonist, dirijor și foarte bun actor, - din acest motiv, concertele *Fluieraș*-ului erau adevărate spectacole. Putem spune că, lumea venea la concerte nu doar ca să asculte muzică bună, dar să și zâmbească la reprizele lui mute cu Tamara Ciobanu, la flirtul lejer cu inconfundabila Zinaida Julea, la schimbul de priviri cu marele Nicolae Sulac, la felul cum își arunca Alexei Botoșanu cimpoiul pe umăr și cum se împărțeau vioristii în două grupuri, luându-se la întrecere. Că marele violonist a fost și un mare actor a demonstrat-o cu prisosință mai târziu, mai ales, prin rolul lui Toma Alistar — rol rarism în istoria cinematografului, jucat cu virtuozitate, ca pe note. Serghei Lunchevici tindea să prefacă orice program nou, orice număr de concert într-un mic spectacol.

Deseori puteai vedea pe scenă momente teatralizate, în care participa nemijlocit și dirijorul *Fluieraș*-ului. G. Ciaichovschi-Mereșanu scria: „Deseori Lunchevici se găsește în dialog prin mimică, gesturi cu soliștii cântăreți, redând plastic ba *moșneagul mofturos*, ba *bărbatul încurcă-lume*, ba *bădița îndrăgostitul*, ori alt personaj al cântecelor interpretate de Tamara Ciobanu, Gheorghe Eșanu, Zinaida Julea ș.a.” [2, p.36].

Arta dirijorală a lui S. Lunchevici diferă de oricare altă orchestră de muzică populară, în ceea ce privește componența repertoriului. Pe vremuri, despre Moldova nu se prea știa în lume. Unicii ambasadori ai republicii erau *Fluierașul*, *Jocul* și alte câteva colective artistice. Și, fără îndoială, scopul orchestrei *Fluieraș*, în primul rând, a fost de a propaga melodiile populare, cântece, jocurile în aspectul lor autohton, așa cum le-a creat poporul, dar în prelucrarea lăutarilor. Vorbind despre accesibilitatea universală a folclorului muzical moldovenesc, S. Lunchevici afirmă că acesta „este înțeles și ușor perceput nu numai pe scena sătească, de oamenii care singuri l-au creat, dar și în sălile de concert ale celorlalte republici unionale, ba chiar și de publicul de peste hotare: din Franța, Canada, India ș.a.” [ibidem, p.38]. Așadar, zeci de melodii și jocuri populare moldovenești au răsunat pe diferite meridiane ale globului în interpretarea *Fluieraș*-ului: hore, bătute, sârbe, hanguri, învârtite, balade, doine, romanțe, cântece de dragoste, de dor, de glumă, satirice, contemporane din perioada Marelui Război pentru Apărarea Patriei ș.a. Pas cu pas, tendința de a îmbogăți repertoriul orchestrei cu creații contemporane în spirit folcloric a luat amploare. La apelul lansat de S. Lunchevici au răspuns compozitorii profesioniști, care au devenit colaboratori activi ai orchestrei *Fluieraș* — Dumitru Gheorghiiță, Eugen Doga, Alexandru Ranga, Constantin Rusnac, Serghei Ciuhrii, Gheorghe Mustea, Tudor Chiriac, cât și interpreții instrumentiști — Vasile Goia, Valeriu Negruța, Victor Copacinschi, Vasile Crăciun, Simion Duja ș.a. Acești autori au realizat multe prelucrări ale pieselor originale inspirate din folclorul național. Cunoașterea aspectelor de aranjament al partiturilor simfonice l-a ajutat pe S. Lunchevici nu numai să însușească rapid și să asimileze bazele aranjamentului tradițional lăutăresc, dar a servit drept impuls pentru a compune și a include în repertoriul *Fluieraș*-ului prelucrări proprii ale melodiilor folclorice, pe versurile poezilor M. Eminescu, V. Teleucă, Em. Bucov, Gr. Vieru, P. Zadnipru, A. Busuioc ș.a.

Ca un veritabil cetățean al lumii, el a fost în plinătatea cuvântului tolerant și deschis întru prietenia dintre popoare, fapt bine reflectat în aria repertorială a concertelor orchestrei sale: „S. Lunchevici nu include în programele concertelor doar creațiile folclorice moldovenești. Repertoriul *Fluieraș*-ului cuprinde și piese, aparținând folclorului muzical al altor popoare: rus, ucrainean, belorus, estonian, kazah, bulgar, găgăuz ș.a. Iar cu ocazia turneelor în străinătate sunt incluse și creații populare din țările vizitate”, — scrie G. Ciaicovschi-Mereșanu [ibidem, p.39].

Trebuie de menționat faptul că în programele concertelor *Fluieraș*-ului erau incluse și creații de sorginte clasică din repertoriul internațional, adaptate de S. Lunchevici pentru orchestra de instrumente populare. Spre exemplu: *Rondo alla turca* din *Sonata A-dur* de Mozart, *Dans slavon* de A. Dvorak ș.a. Astfel putem afirma că s-a realizat visul de cândva al lui S. Lunchevici, măcar parțial, de a dirija creații simfonice. Toate acestea reprezintă specificul talentului său universal de interpretare și dirijare, în care s-au îmbinat în mod fericit școala academică clasică cu școala „academică” folclorică. El uimea prin „simțul” stilului fiecărei creații interpretate. Cum a spus și Nina Ionașcu (soția lui Serghei Lunchevici): „Noi, ceilalți, știm că dacă Serghei Lunchevici cânta *Jalea țiganului*, lăcrima Soroca, iar dacă interpreta un preludiv din creația lui Debussy, se umplea Franța de lacrimi”.²

Referințe bibliografice

1. КОЧАРОВА, Г. *Борис Милютин*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1987.
2. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Serghei Lunchevici*. Chișinău: Literatura Artistică, 1982.
3. Isidor Burdin — o legendă neștiută [online]. În: *Nicolae Sulac — in memoriam*: [site]. [accesat 21 oct. 2018]. Disponibil: <https://nicolaesulac.wordpress.com/2016/12/30/isidor-burdin-o-legendana-nesiuta/>

² Din interviul Zinaidei Brînzilă cu N. Ionașcu, 15 fugust 2018.

4. ILIE, V.N. Cine a fost de fapt legendarul Isidor Burdin [online]. În: *Nicolae Sulac — in memoriam*: [site]. [accesat 21 oct. 2018]. Disponibil: <https://nicolaesulac.wordpress.com/2017/03/27/cine-a-fost-de-fapt-legendarul-isidor-burdin>
5. *Молдавский оркестр «Флуераи»*: альбом. Москва, 1970.
6. PROCA, I. *Vioara ca dezlegare la pește și vânătoare*. Chișinău: Notograf Prim, 2012.
7. CUTÎRIOVA, A. Serghei Lunchevici. În: *Artiști ai poporului din RSSM*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1976.
8. МИЛЮТИНА, И. *Между прошлым и будущим*. Тель-Авив: Gutenberg, 2004. ISBN 978-965-561-044-4.

**PERSONAJUL SANTUZZA DIN CAVALLERIA RUSTICANA
DE PIETRO MASCAGNI
ÎN VIZIUNEA INTERPRETATIVĂ A MARIEI BIEȘU**

SANTUZZA'S CHARACTER FROM CAVALLERIA RUSTICANA
BY PIETRO MASCAGNI, CEATED BY MARIA BIEȘU

TATIANA BUSUIOC,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.21:781.68

782.1.071.2(478)

Santuzza din opera lui Pietro Mascaghi Cavalleria rusticana este un personaj complex, integru, pentru redarea căruia în scenă se solicită interpretei o înțelegere, o pătrundere în specificul conținutului verist și o mare dăruire. Maria Bieșu a creat cu măiestrie artistică, dramaturgică, vocal-interpretativă și, nu în ultimul rând, psihologică, personajul unic și irepetabil al Santuzzei, dând dovadă de o expresivitate muzical-artistică perfectă. Caracterul pasional al personajului a fost reflectat prin culorile vocale inedite ale vocii Mariei Bieșu, dezvăluind-se pluridimensional și armonios starea interioară a Santuzzei. Datorită tehnicii vocale excelente a prima'donnei, a talentului său actoricesc, a fost posibilă redarea profunzimii trăirilor, a stării și a conflictului interior al Santuzzei pe tot parcursul operei, înțelegerea complexității acestui personaj feminin. Interpreta a cucerit prin neobișnuinta eleganță a vocalizelor, prin tehnica filigrană în aria „Voi lo sapete o mamma”. Maria Bieșu posedând cu desăvârșire arta scenică, a știut să transmită starea de spirit a personajului, confirmând anume prin acest rol potențialul său enorm, ca vocalistă, impunându-se și ca o actriță de o forță dramatică inegalabilă.

Cuvinte-cheie: Maria Bieșu, Cavalleria rusticana, Pietro Mascagni, Santuzza, soprano, artă de interpretare vocală, operă

Santuzza from Pietro Mascaghi's opera Cavalleria Rusticana is a complex, upstanding character which requires a profound understanding, great dedication and penetration into the specifics of the contents from the interpreter. Maria Bieșu succeeded to create a unique and unrepeatabe character of Santuzza due to her artistic, unerring feeling of dramaturgy, vocal-interpretative and psychological skills. Her musical-artistic expressiveness can be qualified as perfect. The passionate personality of the main character was reflected by the genuine vocal colours of Maria Bieșu's voice, revealing in this way Santuzza's multi-dimensional and harmonious inner state. The complexity of the female character of Santuzza can be understood due to prima'donna's excellent vocal techniques and her acting talent that deeply reflect Santuzza's feelings, the state and inner conflict throughout the work. The singer conquers the public by means of her remarkable elegance of vocalizations and the filigree technique in the aria "Voi lo sapete o mamma". Possessing extraordinary musical endowments, Maria Bieșu knew how to convey the main character's spirit and namely by means of this role she testified her enormous potential as a vocalist and proved herself as an actress with unequivocal dramatic force.

Keywords: Maria Bieșu, Cavalleria rusticana, Pietro Mascagni, Santuzza, soprano, vocal art, opera

Pe parcursul strălucitei sale cariere, Maria Bieșu a interpretat numeroase roluri, a creat personaje unice și irepetabile, a rămas în istoria culturii naționale ca „personalitate plurivalentă, primadonă a Operei Naționale din Chișinău, soprană de renume mondial, profesor universitar, academician, laureată a prestigioase premii internaționale și distincții guvernamentale, fondatoare și animatoare a unui festival-concurs internațional de canto, titulară a unei cariere lirice internaționale de mare succes, continuatoare și edificatoare a celor mai bune tradiții ale artei vocale academice din Europa și din întreaga lume, actor important al vieții culturale din țară și din străinătate. Maria Bieșu s-a bucurat dintotdeauna de atenția sporită a specialiștilor și de admirația înălțătoare a publicului select” [1, p.140].

Dintre toate ipostazele menționate, creația artistică, fără îndoială, ocupă un loc central în palmaresul artistic al primadonei. Pe parcursul carierei sale artistice, Maria Bieșu a oferit o viziune proprie asupra mai multor chipuri feminine verdiene, printre care: Desdemona din opera *Otello*, Aida din opera omonimă, Leonora din *Trubadurul*, Elisabeth din *Don Carlos*, Amelia din *Bal Mascal*, Leonora din *Forța Destinului*, Abigaille din *Nabucco*, a interpretat rolurile principale din *Norma* de

V. Bellini și *Adrienne Lecouvreur* de F. Cilea. Maria Bieșu a avut un aport considerabil în promovarea pe scena liricului național a capodoperelor operei rusești. În acest context merită de menționat rolurile Tatiane din *Evghenii Oneghin*, al Lizei din *Dama de Pică*, al Nastasiei din *Vrăjitoarea*, al Iolantei din opera cu același nume de P. Ceaikovski, al Zemfirei din *Aleko* de S. Rahmaninov.

Un loc apare în această listă îi aparține operei veriste. Printre cele mai renumite roluri au fost Cio Cio San din *Madama Butterfly*, Mimi din *Boema*, Tosca și Turandot din operele lui G. Puccini; Nedda din *Paiate* de R. Leoncavallo și Santuzza din *Cavalleria Rusticana* de P. Mascagni. Subliniem faptul, că o mare parte din personajele veriste interpretate de M. Bieșu sunt studiate de specialiști, mai puțin rolul Santuzzei din *Cavalleria Rusticana*. „Elegiaca și suferința Santuzza” — așa este caracterizată tratarea Mariei Bieșu a personajului de către muzicologul Vladimir Axionov [2, p.18].

Se știe, că opera *Cavalleria Rusticana* este o lucrare într-un singur act, scrisă de reprezentantul verismului italian, compozitorul Pietro Mascagni (1863-1945) în 1890 (libret de Giovanni Targioni-Tozzetti și Guido Menasci, după nuvelă lui Giovanni Verga).³ Această capodoperă lirică în general, și rolul Santuzzei ca parte componentă, au avut o semnificație aparte în cariera artistică a Mariei Bieșu. Materialul muzical bogat, cantilena desăvârșită a partidelor vocale, emoțiile extreme, materializate în partitură, oferă o posibilitate de a demonstra pe deplin nu doar abilitățile extraordinare ale cântăreței, dar și talentul ei dramatic.

Un moment esențial în dezvoltarea conflictului îl reprezintă *Romanza e Scena* Santuzzei, care redă sentimente puternice și contradictorii ale eroinei. Sub aspect scenic, aceasta schițează o situație dificilă în care se află eroina: Santuzza este tristă, tulburată, bănuiala și suferința pun stăpânire pe sufletul ei. Stările sufletești ale eroinei se schimbă brusc, neașteptat, polurile emoționale — de la speranță la deznădejde — sunt conturate foarte pronunțat în partitura muzicală. Emoțiile sunt redată nu doar prin linia vocală, dar și prin intermediul resurselor orchestrale. Trăsăturile amintite determină structura mozaicală, fluidă, instabilă a acestei scene. *Romanza e Scena* este alcătuită din două secțiuni, compozitorul folosind același material tematic, distribuit iscusit între partida vocală și cea orchestrală, la baza căruia stau două elemente principale: primul se expune în cadrul **introducerii orchestrale**, ca o melodie lirică, fragilă, cu un ambitus destul de limitat, care brusc capătă o forță și o expresivitate deosebită, un dramatism puternic, susținut de lărgirea diapazonului melodic și introducerea dinamicii *f*. Această temă redă nemijlocit starea lăuntrică a eroinei (Tema 1).

Exemplul 1



Cel de-al doilea element se expune în partida sopranei: eroina apelează la Mamma Lucia, iar partida ei este plină de intonații lamento (Tema 2). Acest material melodic va deveni ulterior un alt element important în construcția muzicală a scenei.

³ Vom expune succint subiectul operei: „Înainte ridicării cortinei se aude o serenadă (*Siciliana*). Turiddu o cântă sub ferestrele Lolei, pe care a iubit-o înainte de a pleca în armată, găsind-o la întoarcere, măritată. Pentru a se consola, Turiddu și-a găsit o altă iubită, Santuzza, și a jurat să o ia de nevastă, dar uitându-și promisiunile, s-a întors la Lola. În timp ce țărani cântă bucuria primăverii, Santuzza cere noutăți despre Turiddu de la mama acestuia. Mai mulți l-au văzut pe lângă casa Lolei. Întrebat de Santuzza unde și-a petrecut noaptea, tânărul îi răspunde nepăsător, apoi cu violență. Apariția Lolei o exasperează și, când îl întâlnește pe Alfio, soțul acesteia, îi povestește totul. Alfio jură să se răzbune. După un scurt *Intermezzo* orchestral, acțiunea se precipită. Abia încheiată petrecerea de Paști, Alfio îl înfruntă pe Turiddu. O ultima privire a lui Turiddu spre Santuzza și Mamma Lucia precede lupta dintre cei doi bărbați. Vestea cade ca un trăsnet. Turiddu a fost ucis” [3].

Exemplul 2

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система содержит вокальную партию (верхняя линия) и оркестровую партию (нижняя линия). Вокальная партия начинается с динамического обозначения *p* и содержит три ноты с тремолом. Оркестровая партия начинается с динамического обозначения *mf*. Вторая система также содержит вокальную и оркестровую партии. Вокальная партия начинается с динамического обозначения *m.d.* и содержит три ноты с тремолом. Оркестровая партия начинается с динамического обозначения *m.d.*. В тексте песни используются русские и итальянские языки.

Pentru a reda mai clar structura acestei scene, prezentăm următoarea schemă:

Introducere	A	A1	Intermediu orchestral	B	A2
mm.1–10	mm.11–30	mm.31–38	mm.39–43	mm.44–62	mm.63–82
<i>e moll</i>	<i>e moll</i>	<i>e moll</i>	<i>e moll</i>	<i>cis moll-e moll</i>	<i>E dur-e moll</i>
	<i>Voilo sapete, mamma</i>	<i>M'amo l'amai</i>		<i>Quell'invida</i>	<i>Me l'harapito</i>
Tema 1 în orchestră	Tema 2 în partida vocală	Tema 2 în orchestră	Tema 1		

Interacțiunea partidei vocale cu cea orchestrală este foarte variată: sub influența specificului stilistic verist tematismul principal se expune des în orchestră, iar în partida eroinei se creează o linie contrastantă — întreruptă, neuniformă, fragmentată. Specificul partidei melodice merită o atenție aparte. Grație faptului că melodia vocală urmează toate nuanțele textului cântat, se creează un stil melodic flexibil, care reflectă schimbările sentimentelor eroinei. De exemplu, în secțiunea *B* Santuzza cântă despre sentimentele Lolei care, după spusele ei, arde de gelozie. Pulsația ritmică sincopată în orchestră, o melodie expresivă în registrul grav și alte procedee conturează chipul rivalei Santuzzei. În momentul când trăirile eroinei ating apogeul, concentrarea sunetelor în registrul acut este maximă, iar fraza concluzivă a ariei (*Lola e Turiddu s'amano, Lola e Turiddu s'amano, io piango, io piango, io piango!*) se bazează pe un diapazon fără precedent: de la sunetul *la* din octava a doua melodia cade până la sunetul *si* din octava mica. Sub aspect vocal, *Romanze e Scena* îmbină procedee de origine diferită — de la o cantilenă pură la un recitativ, un stil declamator. Partida eroinei nu doar redă starea ei zburcumată, dar pune în fața interpretei mai multe sarcini și dificultăți, depășite cu succes de Maria Bieșu. În cadrul mai multor prestații scenice, cântăreața a demonstrat o ascensiune emotivă, o acumulare a forței vocale și a dramatismului expunerii artistice. Partea concluzivă a scenei era interpretată de Maria Bieșu cu vocea penetrantă, cu o articulație fermă, cu implicarea altor procedee care redau nemijlocit starea eroinei. În conformitate cu stilistica operei veriste, apogeurile partidei vocale sunt deseori fortificate printr-un unison orchestral, drept exemplu servind prima culminație a scenei:

Exemplul 3

În aceste fragmente vocea și orchestra sunt tratate egal, soprana devenind un partener complet al orchestrei. Sonoritatea, forța și plenitudinea vocii, specificul frazării ei trebuie nu doar să fie comparabil cu expunerea orchestrală culminantă, dar și să se încadreze perfect în factura vocal-orchestrală. Putem afirma cu certitudine, că Maria Bieșu simțea intuitiv acest specific al stilului verist — emotiv, exploziv și nestabil — și îl reda perfect în procesul de interpretare a partidei Santuzzei.

Ca și în alte opere veriste, în opera *Cavalleria Rusticana*, Maria Bieșu a demonstrat pe deplin abilitățile vocii sale. După cum mărturisește colegul ei de scenă, cântărețul Vladimir Dragoș, primadona avea o manieră vocală deosebită, îmbunătățită în cadrul stagiilor la faimosul teatru liric *La Scala*. Anume acolo, în opinia lui, profesorii i-au șlefuit vocea, aceasta obținând o culoare timbrală frumoasă, o nuanță proaspătă, o respirație corectă, un sunet uniform, egal și echilibrat în toate registrele și alte calități atribuite fenomenului *bel canto*. Anume ele, fiind îmbinate firesc cu vocea dată de la Dumnezeu, a asigurat stilul vocal al Mariei Bieșu — unic și incomparabil.

Sub aspect dramatic, în *Cavalleria Rusticana* Maria Bieșu creează chipul unei femei simple, de la țară, având o lumea interioară puternică, de o sinceritate copleșitoare. În viziunea artistei Maria Bieșu, Santuzza este conturată ca un personaj plin de demnitate, de niște principii morale ferme. Putem presupune că experiența personală a primadonei a influențat tratarea chipului Santuzzei.

Detalii de valoare au fost descoperite grație interviului oferit de către regizorul Eleonora Constantinova, care a colaborat cu Maria Bieșu, asupra duetului Santuzza – Turiddu (interpret de partenerul primadonei, Mihail Munteanu). După cum mărturisește E. Constantinova, Maria Bieșu, fiind întotdeauna ocupată cu diverse obligațiuni sociale, obștești, a apărut la repetiție cu doar câteva zile înainte de premieră. După ce regizorul i-a explicat sarcinile ei scenice, Maria Bieșu a interpretat duetul impecabil din punct de vedere actoricesc, nu doar realizând cu succes toate sarcinile formulate de regizor și demonstrând o precizie actoricească fascinantă, dar și surprizând prin aceasta pe toată lumea aflată în sală. M. Bieșu a reușit să transmită pe deplin drama eroinei, trecerile ei emotive neașteptate – de la starea pozitivă în secțiunea inițială a duetului cu Turiddu, când Santuzza încearcă să-l convingă cu binevoiență, la reacțiile negative puternice, atunci când conștientizează că iubitul nu este sincer cu ea. Acest fapt confirmă în plus nu doar talentul vocal incontestabil al Mariei Bieșu, dar și aptitudinile extraordinarele ei actoricești. „Deși Maria avea o voce mai lirică decât se cere pentru partida Santuzzei, — adaugă E. Constantinova, — ea cânta și în cadrul spectacolelor și în concerte cu un sunet divin, cu atâta sinceritate, că nici un ascultător nu putea rămâne indiferent”, „Maria lucra foarte mult, întotdeauna demonstra o atitudine extrem de serioasă față de profesia ei, venea la spectacole cu 2–3 ore înainte, se pregătea psihologic și emoțional să cânte partida sa”⁴. Ea lucra foarte mult cu maestrul de concert, cu dirijorul, era atentă și disciplinată. Sub aspect vocal, mai mulți colegi ai primadonei afirmau: când Maria

⁴ Din interviu cu regizorul N. Constantinova.

Bieșu făcea parte din spectacol, maniera vocală a tuturor soliștilor se schimba, devenind mai uniformă, orientată mai mult spre tehnica vocală și calitatea sunetului primadonei. Pentru toți soliștii (și nu numai) Maria Bieșu era un „camerton”, un „etalon” al stilului *belcanto*, influențând pozitiv rezultatul sonor al tuturor artiștilor implicați în spectacolul de operă.

Talentul Mariei Bieșu îmbină *belcanto*-ul cu arta scenică elevată, cunoașterea amănunțită a partiturii muzicale cu desenul scenic bine pus la punct, trăirile vieții cotidiene cu emoțiile scenice, intuiția artistică cu disciplina intelectuală, creând unul din cele mai faimoase roluri din cariera ei — Santuzza din opera lui P. Mascagni *Cavalleria Rusticana*.

Referințe bibliografice

1. CHISELIȚA, V. Maria Bieșu — vocație și destin artistic. În: *Akados*. 2010, nr.3 (18), pp.140–144. ISSN 1857-0461.
2. AXIONOV, V. Epoca Mariei Bieșu în evoluția teatrului liric de la Chișinău. În: *Maria Bieșu — vocație și destin artistic*. Acad. de Șt. a Moldovei, Inst. Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor. Chișinău: Tipogr. Centrală, 2010, pp.17–46. ISBN 978-9975-9702-8-0.
3. MASCAGNI, P. *Cavalleria rusticana* [online]. În: *Opera Națională Română*. Iași: [site]. [accesat 20 oct. 2018]. Disponibil: <https://www.operaiasi.ro/cavalleria-rusticana-pietro-mascagni/>

UNELE ASPECTE ALE INTERPRETĂRII MINIATURILOR CORALE DE ZLATA TKACI ÎN PRACTICA CONCERTISTICĂ

SOME ASPECTS OF THE INTERPRETATION OF THE CHORAL MINIATURES BY
ZLATA TKACI IN CONCERT PRACTICE

MIHAI MIHALAȘ,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.087.68(478)

784.087.68:781.68

Articolul include analiza a două din creațiile corale semnate de cunoscuta compozitoare Zlata Tkaci, „Dulce plai” și „Lacul albastru”. Ambele miniaturi cuprind o serie de mijloace de expresivitate care ajută considerabil la formarea conceptului muzical al creațiilor. În practica interpretativă, atât pe parcursul pregătirii materialului muzical în procesul repetițiilor, cât și în scenă, miniaturile corale ale Z. Tkaci ridică în fața dirijorului o serie de dificultăți de ordin tehnic și conceptual. Autorul vine cu o serie de idei desprinse din propria practică interpretativă, menite a accelera procesul de studiere a pieselor corale și a aduce la urechile publicului o variantă cât mai desăvârșită a interpretării creațiilor sus-menționate.

Cuvinte-cheie: *concept muzical, formă muzicală, interpretare concertistică, mijloace de expresivitate muzicală, miniatură corală, procedee interpretative, scriitură corală, Zlata Tkaci*

This article includes an analysis of two choral creations signed by the well-known composer Zlata Tkaci, „Dulce plai” and „Lacul albastru”. Both miniatures include a range of means of expressiveness that help considerably the formation of the concept of musical creations. In interpretative practice during the preparation of the musical material at the rehearsals and on the stage, the choral miniatures of Z. Tkaci put a series of technical and conceptual difficulties before the conductor. The author comes with some ideas drawn from his interpretative practice, aimed to accelerate the process of studying the choral pieces and to bring to the public's ears an interpretation as perfect as possible of the above-mentioned creations.

Keywords: *musical concept, musical form, interpretation in concert, musical means of expressiveness, choral miniature, interpretative processes, choral writing, Zlata Tkaci*

Muzica corală a fost și este un fenomen care prin definiție manifestă exteriorizarea esenței unui lucru sau a unui proces și care este percepută la modul direct de către unul sau mai mulți indivizi. Deseori, anume această muzică este îndrăgită de mulți și înțeleasă mai cu ușurință în comparație cu genurile muzicii instrumentale. Unul din motivele preferinței pentru acestui gen este prezența textului literar, dar și accesibilitatea vocală, adică posibilitatea oricărui individ de a imita linia melodică a piesei în varianta inițială, cu vocea.

În Moldova, pe parcursul primei jumătăți a sec. XX, muzica corală s-a manifestat mereu ca o punte care unea membrii unei comunități prin interese comune, datorită introducerii acesteia în multe dintre instituțiile publice, începând cu școlile orășenești, până la casele de cultură din cele mai îndepărtate sate. Însă, formațiile corale nu erau profesioniste iar școala componistică locală nu era una avansată, astfel încât piesele corale prezentau de cele mai dese ori simple prelucrări ale folclorului local. Totuși, pe măsură ce societatea devenea mai dezvoltată, a apărut și nevoia de o creștere profesională în domeniul muzicii. Muzicologul Elena Mironenco menționează că „transformările cardinale ce apar la trecerea dintre epoci, de regulă sunt concentrate împrejurul anilor cu două zerouri. Dar confluența sec. XX–XXI este legată și de procesul trecerii într-un nou secol și mileniu, ce se deosebește printr-un grad extrem de înalt în transformarea culturii și artei, printre care și creația componistică” [1]. Astfel, în a doua jumătate a sec. XX, în Republica Moldova apar o serie de compozitori care într-o măsură oarecare satisfac cererea publicului, totodată ridicând nivelul cultural general la o treaptă mult mai înaltă. Una din reprezentantele acestei pleiade de compozitori a fost și Zlata Tkaci, care grație talentului și studiilor sale a reușit să lase posterității o serie de lucrări în cele mai diverse genuri muzicale, inclusiv pentru

diferite componente corale. Printre acestea, un interes sporit pentru noi prezintă piesele corale pentru cor mixt, scrise la confluența sec. XX–XXI. Miniaturile corale ale Zlatei Tkaci sunt adevărate perle ale muzicii corale naționale. Pe lângă limbajul muzical bine dezvoltat și aranjarea reușită a textelor poetice pe liniile melodice, aceste creații se mai deosebesc și prin sonoritatea colorată, prin expresivitatea textului și, nu în ultimul rând, prin eleganța în alcătuirea formei și suplețea facturii. Muzicologul Margarita Belâh afirmă, pe bună dreptate, că „creațiile muzicale ale compozitoarei de multă vreme au ocupat un loc deosebit în repertoriul diferitor colective artistice din Moldova. Motivele sunt cunoașterea în profunzime a particularităților aranjamentului, virtuozitatea utilizării facturii, precum și gama largă de genuri abordate...” [2]. Deci, toate aceste aptitudini ale Z. Tkaci au ajutat-o să creeze adevărate modele de compoziție muzicală demne de a fi analizate și interpretate de colectivele profesionale.

În practica interpretativă, atât pe parcursul pregătirii materialului muzical în procesul repetițiilor, cât și în scenă, miniaturile corale ale Z. Tkaci ridică în fața dirijorului o serie de dificultăți de ordin tehnic și conceptual. Textele poetice pe care le folosește compozitoarea sunt atât de profunde ca sens, încât în procesul tratării lor se ivesc o multitudine de direcții și idei de abordare a acestora. De cele mai dese ori, ele vizează tematica vieții și morții, interacțiunea dintre univers și om, lumea interioară a omului situat în centrul universului, relația dintre individ și societate, idei ce au avut o popularitate mare în perioada romantică. În general, a doua jumătate a secolului XX, în actuala Republica Moldova este caracterizată de o influență neo-romantică, care s-a manifestat în creațiile diferitor compozitori moldoveni printre care Z. Tkaci, V. Zagorschi, ș.a. Menționăm în primul rând acești doi autori, întrucât la ambii omul, personalitatea umană se află în prim plan, iar ideile social-politice, atât de uzate pe parcursul primei jumătăți a sec. XX sunt tratate mult mai discret.

Nu este întâmplător că miniatura corală este îndrăgită de compozitorii perioadei post-sovietice din Republica Moldova. Este binecunoscut, că miniatura corală s-a cristalizat ca gen muzical în perioada romantismului, rămânând pe tot parcursul sec. XX un mod de a relata într-un timp restrâns un microcosmos plin de idei, sentimente, senzații, ș.a. și nu e de mirare că anume acest gen este unul dominant și în creația majorității compozitorilor neo-romantici, inclusiv mai mulți compozitori locali. Un alt motiv pentru care miniatura corală are succes atât în cercul componistic cât și în cel interpretativ este forma ei destul de mică și concentrată, faptul că poate relata un univers întreg într-o dimensiune relativ mică, neavând nevoie de forme desfășurate, tratări filozofice extreme și de alte componente caracteristice unei opere, simfonii ș.a., compozitorii recurgând doar la un minim de mijloace de expresivitate.

După cum a fost relatat anterior, creația componistică a Z. Tkaci este una diversă și demnă de apreciat, însă în cazul de față ne vom concentra atenția asupra a două din miniaturile corale pentru componentă mixtă — *Dulce plai* și *Lacul albastru*, ambele compuse pe textele poetei Agnesa Roșca. O primă comparație, fie chiar și superficială, observăm că lucrările menționate relevă un contrast muzical și sunt total diferite ca formă, material muzical, factură și metru.

Dulce Plai este o miniatură corală de dimensiuni restrânse, scrisă într-o formă bipartită simplă, având la baza intonativă un motiv simplu cu caracter dansant. Și măsura de 5/4, și desenul ritmic menținut aproape identic pe parcursul întregii lucrări, și tempoul *Vivo*, și metrul lucrării, toate indică legături cu muzica de dans. Textul folosit de compozitoare pentru *Dulce Plai* la prima vedere este o poezie cu caracter pastoral, în care se descrie un peisaj din natură, însă nu unul simplu, ci un loc cu totul deosebit, unde este prezentă marea albastră, râuri de argint, munții cărunți, crânguri de privighetori, toate corelate într-un singur tablou. Piesa *Dulce plai* poartă un caracter vesel și pozitiv. Compoziția nu face exces de mijloace de expresivitate, toate cele utilizate în piesă sunt pe deplin justificate și apar la locul potrivit. Planul dinamic al lucrării este destul de variat, de la *mp* până la *ff*, cu nuanțe de *crescendo*, *diminuendo*, sau chiar *sf*. De asemenea, la capitolul *tempo* întâlnim câteva *ritenuto*-uri și *a tempo*. Cel mai reprezentativ mijloc de expresivitate în această piesă corală este armonia bogată. Factura acordică permite compozitoarei folosirea unor sonorități dintre cele mai diverse, septacorduri mărite, micșorate, nonacorduri, toate apărând în diferite răsturnări și poziții. Complexitatea limbajului armonic

prezintă dificultate în interpretarea piesei în practica concertistică. Aceasta aduce cu sine o serie de probleme și impedimente în procesul descifrării și, mai mult ca atât, în scenă. Pe lângă faptul că armonia în *Dulce plai* prezintă un strat foarte dezvoltat, aceasta se raportează și la un tempo extrem de rapid, fapt ce împiedică și mai mult reușita unei interpretări excelente, tempoul *Vivo* excluzând, practic, posibilitatea corectării planului armonic pe parcursul lucrării corale. Pentru interpretarea acestei miniaturi este necesar în primul rând un cor profesionist sau, cel puțin, unul de studii, dar bine inițiat, cu o manieră de interpretare și emiteră a sunetului foarte ușoară, apropiată celei din epoca Renașterii, cu o dicție perfectă și nu în ultimul rând cu o capacitate auditivă excelentă din partea artiștilor de cor în general și a dirijorului în special. Este principială de asemenea respectarea exactă a procedurilor de articulare prezente în piesa corală *Dulce Plai*, acestea de cele mai multe ori ajutând la păstrarea direcției corecte a planului armonic prin stabilirea unor punți sau a unor acorduri-cheie pe sunete cu durate mai lungi sau pe accente, fie ele prozodice sau melodice. Un alt factor decisiv în reușita interpretării acestei miniaturi este și componența corală: cu cât corul este mai numeros, cu atât va fi mai dificil de a dobândi toate mijloacele de expresivitate într-un produs bine încheiat.

Dar cel mai complicat pentru un interpret este procesul de transmitere publicului a mesajului estetic și a conținutului muzical-poetic al piesei. Este de datoria dirijorului de a găsi anume acele mijloace și tratări, folosirea cărora ar facilita accesibilitatea percepției produsului artistic. Pentru aceasta este nevoie de o studiere atentă a textului poetic și descifrarea sensului și ideilor de dincolo de cuvinte.

Lacul Albastru diferă semnificativ de *Dulce Plai*, aici armonia fiind și mai diversă, cu acorduri mai complexe, cu unele elemente polifonice imitative și cu o serie de alterații care se succed consecutiv pe parcursul întregii lucrări. Factura este mai bogată și, respectiv, ambitusul vocilor este mai larg. Deci, pe lângă faptul că se relevă o armonie sofisticată, un diapazon extins, fiind utilizat deseori registrul înalt și nuanța *p*, mai apar și sărituri la intervale de sexte și septime care nu sunt dintre cele mai comode în interpretarea corală. De asemenea, pe parcursul piesei, în afară de tempourile inițial stabilite, apar o serie de schimbări de tempo precum și de nuanțe. Această creație necesită o atenție sporită asupra intonației și structurii armonice în special. Este principial pentru un dirijor de a crea condiții de sonoritate pentru ca artiștii de cor să poată sesiza și emite cu mai multă ușurință liniile lor melodice. Un factor extrem de important în cazul schimbării planului armonic pe parcursul lucrării este respectarea strictă a pauzelor, în timpul cărora grupurile corale au posibilitatea de a-și găsi sunetele următorului strat armonic. Dicția are un rol important în emiteră exactă a sunetului, iar frazarea corectă ajută la crearea formei.

Forma piesei *Lacul Albastru* este una tripartită simplă, unde prima parte și repriza poartă un caracter liniștit, partea mediană fiind mai rapidă și mai agitată. Deși lucrarea este scrisă în tonalitatea *c-moll*, prezența alterațiilor și inflexiunilor armonice nu oferă senzația prezenței unei tonalități stabile. Unicul loc în această creație unde putem sesiza sau înțelege mai lesne tonalitatea este începutul reprizei, însă nu pentru mult timp, ci doar pe parcursul a opt măsuri. Nici spre sfârșitul peisei nu avem o tonalitate bine conturată, ultimul acord fiind constituit din două cvinte perfecte (citind de la vocea inferioară spre cea superioară): *c-g-f-c*, ce îmbină cele trei trepte funcționale de bază ale tonalității — *t, d* și *s*.

În lucrările corale *Dulce Plai* și *Lacul Albastru* ideile poetice sunt diferite, respectiv și materialul muzical, mijloacele de expresivitate, forma sunt diferite ba, mai mult, formează un contrast tematic. Însă există un detaliu comun în ambele texte poetice și anume — motivul apei. În *Dulce Plai* apa este prezentă sub forma mării albastre, iar în *Lacul Albastru* ea reprezintă chiar imaginea centrală — lacul. Nu în zadar acest motiv tematic este preferat de mulți poeți, căci „pentru mentalitatea arhaică, apa a generat o paradigmă de semnificații, pe cât de variată, pe atât de contradictorie: originea vieții, mijloc de purificare, centru de regenerare, plus semn al binecuvântării, al sacralității, al imaginarului, dar și instrument al morții, al maleficului, al stagnării prin înghețare” [3]. Deci, în contextul celor relatate anterior putem spune că apa poate întruchipa cele mai diverse idei sub cele mai variate forme și din cele mai contrastante perspective. Însă, pe lângă textele poetice, apa fiind purtătoare de o energie colosală,

poate fi reflectată și în muzică, aceasta din urmă fiind cel mai desăvârșit mod de redare a tuturor fenomenelor cunoscute ființei umane. Z. Tkaci a abordat motivul apei și în alte creații corale semnate de ea (de ex: *Adâncă mare*). În miniatura corală *Dulce Plai*, însă, măsura și ritmul general al piesei nu prezintă altceva decât o continuă mișcare a valurilor mării, mișcare ce oferă o senzație de exercitare a forței magnetice specifice apei, prin care te captivează și, de ce nu, — te hipnotizează, în sensul bun al cuvântului. Și sonoritatea armonică contribuie la redarea aceluiași imagini – mișcarea apei, senzația de larg, volum, imensitate, necunoscut ș.a. factori specifici mării. Pe de altă parte, traiectoria liniei melodice redă un peisaj pastoral care, prin corelația cu toate mijloacele de expresivitate exemplificate anterior, formează un tablou complex.

Lacul Albastru prezintă însă o altă latură a apei, total diferită de cea din *Dulce plai*. Senzațiile de adânc, necunoscut, întuneric ș.a. nu ne părăsesc nici pentru un moment pe tot parcursul lucrării. Cu siguranță, această creație este una dintre cele mai desăvârșite miniaturi corale semnate de Z. Tkaci, deoarece mesajul piesei respective este unul mult mai complex în comparație cu alte miniaturi ale compozitoarei. Dacă în *Dulce Plai* este ilustrat un simplu tablou din natură, atunci în *Lacul Albastru* rolul primordial revine lumii lăuntrice a omului. Deși inițial și în acest caz, textul poetic pare să ilustreze un tablou din natură, acesta diferă semnificativ prin faptul că nu doar descrie o imagine, ci prezintă un rezultat al unei analize și tratări personale: apa, (aici – lacul) ar semnifica nemijlocit sufletul omului și rațiunea lui, precum și toate elementele aferente gândului omenesc. Armonia acestei lucrări este mai complexă decât în *Dulce plai* și reflectă o senzație cosmică lipsită de timp și spațiu, senzație care poate fi simțită și în spațiul subacvatic. După cum s-a relatat anterior, apa este un purtător puternic de energie, și dacă ar fi să comparăm cu ceva lumea lăuntrică a unui individ, luând în calcul că cosmosul este prea necunoscut, considerăm că anume acest element natural, apa, ar putea fi acela care ar reda pe deplin procesele ce au loc în micro-cosmosul personal.

Splendoarea acestei creații, mesajul poetic și cel muzical necesită a fi aduse în fața publicului de către interpreți, într-o formă cât mai convingătoare, dirijorului revenindu-i un rol important în procesul interpretativ. Este de datoria lui să respecte întocmai forma și structura creației și, în special, să nu trateze prea personal sensul textului, ci să ofere spațiu de imaginație celor care audiază această lucrare. *Lacul Albastru* este ca un micro-cosmos, pe care-l oferi ascultătorului, iar acesta îl umple cu propriile fantezii, asociații, trăiri.

Oricât de complexe sau de simple ar fi sensurile textelor acestor două miniaturi corale, ambele piese necesită o pregătire bună și o bună cunoaștere a materialului muzical. De asemenea, este principal de a respecta integritatea formei, structurii și tuturor mijloacelor de expresivitate.

Referințe bibliografice

1. МИРОНЕНКО, Е. Влияние переходных процессов на развитие постсоветского композиторского творчества в Республике Молдова. În: *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică 2014 nr. 1 (21)*. Chișinău, 2014, pp.9–15.
2. БЕЛЫХ, М. Хоровые миниатюры а capella 3. Ткач позднего периода творчества: Черты стиля (часть I). În: *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte plastice*, 2013 nr.3. Chișinău, 2013, pp.141–148.
3. CAZACU, M. Apa — Semnificant Poetic. În: *Revista Română*, nr.4 (58), 2009. Iași, 2009, pp.18–19.

**EARLY RECORDINGS OF PIANO PLAYING,
CHANGING OF PERFORMANCE STYLE****ÎNREGISTRĂRI TIMPURIILE ALE INTERPRETĂRII LA PIAN
ȘI SCHIMBĂRILE STILULUI INTERPRETATIV ÎN ACTUALITATE****MARCELL PETŐ,**

master în muzică,

*Liszt Ferenc Academy of Music, Ungaria***CZU 780.8:[780.616.432]:781.68**

In this article I would like to summarise my experiences with the early recordings of piano playing, share my thoughts about their importance and possibly open the door for the reader of a subject that has earned less attention by performing musicians today and which could, in my opinion, help them open new perspectives of understanding and performing music, and enrich their musicianship. The subject can practically affect the work of performing musicians, but it can be meaningful for everyone working in music.

Keywords: *early recordings, piano art, performance style, historical musical recordings*

Articolul reflectă experiența de lucru a autorului cu înregistrările vechi ale unor interpretări la pian, experiență pe care o împărtășește în speranța focusării atenției muzicienilor asupra importanței acestora, din perspectiva unor noi deschideri spre înțelegerea și interpretarea muzicii, spre îmbogățirea experiențelor de interpretare. Subiectul poate fi util atât muzicienilor-practicieni, cât și tuturor celor interesați de muzică.

Cuvinte-cheie: *înregistrări timpurii, arta de interpretare la pian, stil de interpretare, înregistrări documentate istoric*

The first recordings of classical music that survived and are worth to mention date from no earlier than 1897 [1]. When saying *early recordings*, I refer to those which were made in about the following 50 years so approximately between 1900 and 1950. How do these recordings sound to today's performers and what do they have to do with them? Before answering these questions, I would like to analyse a few problems.

Today the major part of the classical repertoire is available for everyone on recordings by different performers. It is natural for musicians to discover music history through recordings and they are even expected to do so. The use of this possibility has also become a fundamental element in the learning process: during our performance studies we get to know to pieces not only through the score but also with the help of recordings. However, it has not always been like this. Before recordings started to be numerous and easily available — so until not long ago — musicians were supposed to prepare their own interpretation based only on the written music, rarely heard live performances and the tradition: the help of teachers from older generations and written studies about performance practice.

I don't think that this possibility of obvious advantages should take our attention from certain details of the studied music that we should discover ourselves during the learning process. Namely listening to the interpretation of someone else unconsciously and unavoidably influences our own interpretation. It is not necessarily a problem, but as we generally listen to recordings of this era, we get used to certain ways of interpreting which are typical nowadays and which are perhaps also the results of the industrial number of recordings that are being made. Without judging these characteristics, we can say that they can become part of our own interpreting and lay down certain rules for us that we are unconsciously trying to follow. In my opinion it is worth to look at the characteristics of another era and find new perspectives to be a bit independent from what we already know well and to simply enrich our musical mind with something different and "new". Another — perhaps the most important — *raison d'être* of this topic roots in our reproductive performing tradition.

Performing music of preceding times doesn't have a long history, still the differences between the performers of its periods are significant. As we know, European music had been focusing on contemporary works up to the 19th century; musicians had to be familiar with the style of the actual period. The movement of rediscovering former works appeared and became a tradition thanks to Mendelssohn and his generation. In fact, we are continuing this tradition today as we perform pieces from centuries before again and again — at least reproductive performing takes a bigger part of performances than the contemporaries.

The essential problem of our reproductive performing is that regarding the major part of the repertoire we don't have the chance to hear the piece performed by its composer or his contemporaries. Beyond the (apparently) concrete information of the score we can only guess the characteristics and the principles of the performing style of the given era. But why cannot the score be enough for the reconstruction of a piece?

For a long time, musicology had identified music with its written form [2]. However, physically realised, performed music had always existed earlier than its notated version. In many cultures, nowadays music still only exists while it is being performed, and it is never notated. The written representation of the notes in the score (pitch, approximate — drastically simplified — duration and dynamics) is far not equal to the piece. Notating in the score can thus only serve the goal to preserve the main characteristics of a piece and to give guidelines for its performance — as most of the characteristics of a musical phenomenon cannot be precisely notated in our musical notation. And even if they could be, it wouldn't be possible to realise all of them, nor by the most suitable performer. The practically unnotatable details are very important though, what is more, the experience of the listener depends mostly on these. Therefore, it is necessary to have a performer who is — with sufficient knowledge, interpreting the score correctly, by the help of different tools — able to transmit the content of the piece. However, different performers have different approach to the same work, and they use — with certain similarities — different tools for expressing the musical content. Not to say that because of the complexity of the process, beyond a certain level of planning, no performer is able to repeat the exact same performance. Consequently, different performances of the same piece are going to be different; we could even say that every time it is a new piece that we can hear. This diversity of the renewal of compositions means the sense of reproductive performing.

Now we can see that the role of the performer is essential in making music, in bringing the notated music to life. The tools used by a performer in order to transmit the content of a piece, and the ways of using them mean the *performance style* that characterizes the performer; the way how the performer diverges from the basic acoustic dimensions in order to emphasize the importance of musical components and to realise the intentions of the composer [3]. A performance style can characterize a single performer or a group (e.g. the performers of a nation or a culture) and the performers of a generation or an era.

Just like its role in music making, performance style is very complex and is a result of various things. As performers (just like any other humans) we are part of a process of a continuous interaction between our individuum and our *milieu*. Milieu means everything that has ever surrounded us: things from our everyday life as well as our musical experiences. The era we were born and grew up in, our home, environment, nationality, mother tongue etc. — all these things took part in forming our personality and our performing style. All the sources from which we built up our musical knowledge are also part of our milieu; our professors of music and everything that we learned from them, performances (and recordings) that we heard. We can also mention our experiences in other forms of art as well, and numerous other things — the list is long. Important is that — beyond the evident difference of each individuum — everyone has experienced a different milieu and a different interaction between milieu and individuum. The contrast in milieu, and therefore in performance style as well, can be even more impressive between performers of different eras — such as in the case of the early recordings.

The major part of the performers of the early recordings were born in the 19th century and the rest of them also at least before the 1st World War. This fact means already a lot when we talk about the milieu of a performer. It is enough to think about the historical events of the 20th century to see that the difference is huge. But we cannot forget about the technical development during this time either and about the way our everyday life has changed. Let's analyse some of these aspects, mostly those which can have the most influence on a musician!

“Life has been speeded up” — we have been saying already since a few decades and perhaps the diagnosis has more and more truth nowadays. E.g. it is already hard to imagine our life without internet, yet it was not so long when it became an essential part of it. “Time is money” — we say, and we run, because everyone does, and we feel we need to compete with the others in more and more things. We became used to get quickly what we want so maybe we also became less patient with things that we cannot speed up with technology. The concept of time must have been very different 100–150 years ago. I am not saying that in those times we didn't have to be efficient in work and try to save time, but I have the impression that people could take more time for things they chose to be important for them. I suppose that the priorities were different too, but for example today we can admire the architecture or the decorative art of this era: the objects that people surrounded themselves with in their everyday life — because they invested more time and energy in making them. I suppose that their relation with time was different from ours. Time plays an essential role in music making, and even if it is hard to prove it in practice, I believe that this relation had unconsciously made its influence on the performer and his/her music.

It would be very interesting to compare the general level of the noise pollution of this era and today. We could also draw a parallel between this and the growing of the cities and see how these changes influenced the everyday life of citizens. How much they were disturbed by noises, how many strangers they met every day, how far they had to travel and how, how far they were from nature and how much chance they had to enjoy it etc. Robert Schumann advises lots of walks to musicians [4]. Already this composer who lived in the first half of the 19th century found cities too disturbing and considered it very important to spend as much time as possible in nature (walking). I think this is surprising if we compare cities of his time with those today. It would be probably shocking for him (and his contemporaries) to experience today's citizen life.

We could continue the list of changes in everyday life during the last 100–150 years but let's focus on the musical aspects! In the 19th century listening to music was only possible in live performances so there was no chance to do it every day and everywhere and not for everyone. People could go to concerts sometimes or play at home for each other if they had instruments and could play them (in the case of musicians this possibility is evident). In both ways listening to music meant a special occasion and it had a great value. Nowadays we can find music almost everywhere: in a shop that we enter, in our car, in restaurants etc. or we can simply listen to anything at home any time. Despite the obvious advantages of this possibility we can say that listening to music has been devalued. 150 years ago it was an extraordinary thing, every time a kind of “celebration” so I think people used to appreciate it more and respect it with more attention. (Nowadays I have the impression that it can mean a difficulty for the audience to listen to an entire concert and focus on the music — perhaps it hasn't been always like that.) Also, the long tradition of making music at home together, not only for musicians but for a lot of amateurs as well, played an important role. (This beautiful habit has been disappearing from our life and one of its reasons may be the massive production of recordings.) I suppose that in these times people could experience the “magic”, the transcendental dimension of music more easily and naturally than we now.

Musicians did thus not have as many musical experiences as we do nowadays. In these circumstances the role of teachers and colleges is even more important. The major part of what they

could learn about music came from their professors/masters and from the written studies about music and performance. However, I don't see it as a deficiency. Perhaps their personal experiences were more intense and maybe they had to rely more on their own musical instinct that is, in my opinion, a positive exigency (as mentioned in the introduction, perhaps today we are too much influenced by other performers).

Analysing these aspects, I have been creating a general image about musicians and performance in these times. I think that it is the general concept about music and performance, the attitude that is so different in them – the attitude of both the performer and the public towards music. I have the impression that – not being able to record and repeat it — performed music was expected to be first of all something more spontaneous and moving. People didn't go to a concert to “count the mistakes” of the performer, but primarily to have an emotional-intellectual experience. The performer had maybe more freedom in using all his/her tools in order to make this experience happen (which could practically mean even improvisation).

We shouldn't forget either that at this time the tradition of performing former works was still young. Musicians still performed their contemporaries' (and their own) pieces in a large number, maybe even more than music of preceding times. It means that they were still comfortable in this long tradition of working on the most recent compositions, like baroque musicians, accommodating to new ideas, following new movements — unlike most of the performers today who are trying to discover the “museum” of music and understand the language of previous centuries. I believe that this atmosphere is very important in performing music, especially in music of preceding times, for “filling the pieces with life”. The early recordings still carry this atmosphere throughout a century. Despite the bad sound quality of many of them sometimes it is still possible to feel something about this different attitude, how the performer touches the piece. I think we can learn something from them regarding this.

If we are playing music from the 19th century, these performers can obviously show us a way, as they had experienced the style of the period personally, many times even knew, heard or played and studied with the composer himself/herself. It happens for the first time in our music history that we can travel back 100 years in time and listen to someone playing. A century doesn't seem to be a great time compared to the dimensions of music history but regarding the history of performance it is. If not for the above-mentioned reasons, it is surely worth to listen to the early recordings if we realize that both our life and its musical part have changed much more during the last century than before during much less time. Therefore, it is interesting to see how it was before, and the early recordings can let us have a look in these times.

Nowadays most of the early recordings are available on Youtube. While listening to them, our first impressions might be the followings: we can hear many arpeggiated chords, even when it is not indicated in the score; tempi can be unusually fast or slow; we can hear mistakes; we might find the way of playing too much free, rhapsodic, “too romantic” in general. But let's not forget that although this is something new for us, we are listening to widely recognized artists who are representing the performance style of their era, the way of playing which was preferred by most of the public! Let's listen to some examples and try to find the reason of the mentioned musical phenomena!

Some Welte piano roll recordings preserved performances by Carl Reinecke (1824–1910) [5], German pianist, composer, conductor and teacher. The piano rolls don't have such a good quality as other recording techniques, but they reliably represent the tempi, dynamics and the use of pedal in the original performances. On a recording from 1905 Reinecke is playing the slow movement of the *piano concerto in D-major (KV 537)* of Mozart in his own transcription for piano solo [6]. Why is he arpeggiating so many chords? Maybe he wants to have a richer sound in order to imitate the orchestra. Another function of arpeggio is to mark certain harmonies which seem to have more importance than the others. These can be significant moments in the metric or the melodic structure, or harmonies with more dissonance. This is possible thanks to the effect of the arpeggio that the function of a harmony

becomes clearer if we can hear some of its notes first also separately and then together. Also, we can more easily differentiate melody and accompaniment.

Playing the soprano voice with a delay compared to the bass is — according to my experiences — something that we try to avoid nowadays. Let's listen to Fanny Davies (1861–1934) [7], student of Clara Schumann, playing the last movement (*Nicht schnell*) from Schumann's *Davidsbündlertänze* in 1930! [8]. The first thing we might notice is that at least half of the bass notes are not sounding together with the soprano. However, if our ears were not trained in the way to spot that kind of “disorder”, in my opinion we would only hear that more interesting harmonies and melodic intervals are clear, they play an important role and they would take our attention. If we listen to the piece in an analytic way while looking at the score, we can realize that delays happen at these moments of importance. This gives an explanation to what the pianist is doing, perhaps not even consciously but intuitively.

On the same recording we can also observe the before mentioned rubato, the freedom in time that might sound too much for us. While listening to this performance, my first impression was that the music has a pleasing, natural pulsation and a good tempo. If we listen to the meter more carefully, we realize that the quarters in the 3/4 never have the same length, what is more, their difference is huge sometimes, but the general impression is still balanced. Mostly the first and the third quarters are longer, and the second quarters are shorter than their written duration. The explanation for that is like the one for the delay between bass and soprano: the pianist takes more time in more significant moments and moves on where there is less information.

We can find a lot more recordings, enjoy and analyse them, and discover more about the performance style 100 years ago. I only wanted to introduce this subject to people who haven't heard much about it yet, and to motivate musicians to be more open for new ideas in musical performance and to continue research in this topic.

We could look at the musical performance of our time from a different point of view, and we have seen what kind of things can influence our way of playing. We have had an analytic look into the musical performance of a former era, and we have heard some examples which can represent it. Probably not everyone will sympathize with the aesthetics of this time, but I hope it can be interesting and inspiring for everyone to listen to the early recordings and to think about their background. I believe that we can always learn from each other, so I think we shouldn't ignore performers from a former era when we have the chance, for the first time in music history, to reconnect with them in such a direct way.

Bibliographical References

1. LEECH-WILKINSON, D. The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances [online]. 3.1. How early recordings were made. In: *CHARM*: [site] [accesat 06 ian. 2019]. Disponibil: <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap3.html#fnLink06>.
2. LEECH-WILKINSON, D. The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances [online]. 1.1. Musicology and performances. In: *CHARM*: [site] [accesat 06 ian. 2019]. Disponibil: <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap1.html>.
3. LEECH-WILKINSON, D. The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances [online]. 8.1. Performance expression. In: *CHARM*: [site] [accesat 06 ian. 2019]. Disponibil: <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap8.html>.
4. SCHUMANN, R. Robert Schumann's Advice to Young Musicians. Revisited by Steven Isserlis. Chicago: University of Chicago Press, 2017, p. 63. ISBN 978-02264-82743.
5. Carl Reinecke. In: *Encyclopaedia Britannica* [online]. [accesat 11 ian. 2019]. Disponibil: <https://www.britannica.com/biography/Carl-Reinecke>
6. Reinecke performs Mozart Larghetto KV 537 (rec. 1905) [online]. [accesat 11 ian. 2019]. In: *Youtube*. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=ADxuDONsguY_
7. Engelmann, Emma. Fanny Davies (1861–1934) [online]. [accesat 11 ian. 2019]. In: *www.schumann-portal.de*. Disponibil: <https://www.schumann-portal.de/fanny-davies-1369.html>.
8. Schumann Davidbundler Pt 2 No's 13, 14, 17, 18 Davies 1930.wmv. [online]. [accesat 11 ian. 2019]. In: *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=ntCkaMI8prY>

IMPLOZIA MOTIVICĂ ȘI CONSECINȚE ÎN PLANUL FORMEI

MOTIVE IMPLOSION AND CONSEQUENCES IN TERMS OF FORM

MIHAELA SANDA POPESCU,

doctor, profesor,

Liceul de Arte *Constantin Brăiloiu*, Tg-Jiu, România

CZU 781.5

781.62

78.038

Motivul, din punct de vedere semantic, implică atât motivul propriu-zis, componistic, cât și contextul socio-istoric și cultural; el conține atât implozivul ritmico-melodic, cât și o esențializare conceptuală care determină forma evenimentului sonor. Exemplele alese sunt doar o încercare pentru un Quod erat demonstrandum, ele fiind tot creații implozive, miniaturale, în care spectacolul total al innoirilor este, conceptual, reconfigurat. Aș afirma un posibil îndreptar muzicologic marcând evenimentele ante și post Erik Satie, „clasicul” avangardist al modernității, modernitatea însăși fiind un modo hodiernus pentru fiecare epocă.

Cuvinte-cheie: avangardă, miniatural, spectacol total, Erik Satie, Arvo Pärt

The motif form, from the semantic point of view, implies both the composition motif itself and the social-historical and cultural context: the implosion of the musical motif and its formal consequence determine a constant whose foundation is timelessness; it contains both the rhythmic-melodic implosion and a conceptual essentialization that determine the form of the sound event. The chosen examples are just a test for Quod erat demonstrandum, which is also an implosive miniature creation, in which the total show of the renewal is conceptually reconfigured. A possible musical guide marking ante and post Erik Satie, the "classic" avant-gardists of modernity, events, can be mentioned, modernity itself being a modo hodiernus of every age.

Keywords: avant-garde, miniature, total show, Erik Satie, Arvo Pärt

Deși citatul lui Valéry, în 1935, exprima scepticismul autorului, reculul asimilându-se unui primitivism cauzat de inumanul tratamentului uman, printr-un exercițiu de percepție, același citat poate fi înțeles în ideea recurenței ca etern început. Cauza, rațiunea, punctul de plecare într-o creație este *motivul*.

Etimologic vorbind, *motivul* vine de la adjectivul latin *motivus* — cauza mișcării. Putem vorbi despre un *motiv* muzical, pe care Hugo Riemann îl numea „conținut concret în unitatea ritmică primară”¹ și un *motiv* determinat de spectacolul socio-cultural și istoric — *spectacol total* înțeles ca deconstrucție înnoitoare, definit de cele două axe, sincron-paradigmatică și diacronic-sintagmatică. Acesta adaugă *motivului* muzical componenta narativă care-l individualizează și-i conferă o dinamică proprie. Astfel că, de la noțiune la concept, *motivul* exprimă binarul unei structuri antinomice și expresia *implozivă* a înnoirii.

Ceea ce numim *motiv* poate fi:

– prima *implozie formală* cu semnificații dincolo de redarea sa ritmico-melodică;

– o *latență formală*, așa cum, la polul opus, în devenirea ei, forma muzicală este, după opinia lui Theodor W. Adorno, un *conținut sedimentat* [2, p.4];

– redimensionarea simbolică a miniaturalului (semnul *înțoarcerii* într-o copilărie a spiritului): „Numai jocul artistului și jocul copilului pot aici jos să crească și să piară, să construiască și să dărâme cu inocență. În felul acesta, ca artist și copil, se joacă focul activ care plăsmuiește și nimicește cu inocență” [3, p.7].

Implozia motivică este *explozia* eului artistic într-o negare a obișnuinței.

Forma — *conținut sedimentat*, dobândește energii potențiale, în funcție de înălțimea afirmării. *Răul secolului*, indiferent de secol, a fost mereu un semn identitar al artistului, tradus în expresia sensibilă ca semn al ineditului: de la preclasicul și clasicul exprimării, la imploziile dodecafonice gândite ca reacție la inerția organizării tonale și sociale, la „ingineriile” sonore ale secolului XX pentru care sunetul aproape că

¹Hugo Riemann (1849–1919) apud Jonas, Oswald (1982). *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker* (1934: *Das Wesen des musikalischen Kunstwerks: Eine Einführung in Die Lehre Heinrich Schenkers*) “[...] the concrete content of a rhythmically basic time-unit” [1, p.12].

nu mai avea nevoie de muzică, la repetitivul minimalist, la căutarea sunetului „pur”, până la tăcere ca tonalitate existențială.

Implozia motivică a existat mereu, pentru că înnoirea este permanentă.

Propun un *posibil îndreptar muzicologic* prin care evenimentele sonore, într-un *etern început* al jocului, ar putea fi rânduie *ante* și *post* Erik Satie, figura „clasică” de avangardist al modernității, la interferența secolelor XIX-XX; creația-referință ar putea fi *Vexations* din 1893. Angoasa unei iubiri neîmplinite (*motivul* - componenta narativă) va crea angoasa repetitivă de 840 de ori; inspirat de alchimia lui Paracelsus (1493–1541), cel mai cunoscut reprezentant al vrăjitoriei „științifice”. Titlul unei scrieri care ar fi putut inspira „poziunea” sonoră a lui Satie, era, *Coelum philosophorum ou Livre des vexations (Cerul filosofilor sau Cartea tulburărilor — vexațiunilor)*: „Toate lucrurile sunt otravă, și nimic nu este fără otravă; singură, doza face ca un lucru să nu mai fie o otravă”.

De ce Erik Satie? Angoasa despărțirii este mărturisită într-o scrisoare din 28 iunie 1893, în care-i scria fratelui său, Conrad și așteaptă gândind că timpul va hotărî. Timpul singur a hotărât: în 1949, Henri Sauguet atrage atenția lui John Cage asupra acestei piese. Cage o găsește interesantă dar exclude ideea unei performanțe. Muzica „săracă” a

„clasicului” avangardist, este un preambul al *tăcerii*; contemporanii îl numeau *Maître*, ca pe o tristețe socratică. Replierea către sine este socraticul *Cunoaște-te pe tine însuși*, iar tăcerea este același socratic *Eu știu că nu știu nimic*. Satie deschide drumul către *tăcere* ca tonalitate existențială; repetitivul *Vexațiunilor* sale din 1893 devine previziunea socio-economică a anilor '60: în 1963, John Cage organizează, la New York, la Pocket Theatre (Teatrul de Buzunar), prima interpretare completă a *Vexațiunilor*, creația de 13 măsuri a lui Erik Satie, repetată de 840 de ori. Așa începe *minimalismul*, arta conținutului „de nici un fel” în care maximă e doar economia. Anii '60 sunt semnați de filosoful francez Jean Baudrillard ca

momentul în care *societatea de producție* e înlocuită cu *societatea de consum* și ca urmare, *valoarea*, cu *semnificația*. Repetitivul poate *semnifica* drogul ca „interactivitate ne bună în circuit închis” [4, trad.n.].

Quo vadis, musica? În octombrie 1961, John Cage (1912–1992) publică *Silence: Prelegeri și scrieri* [5] („Pentru Nancy Wilson Ross care înseamnă atât de mult pentru mine încât am mai tăcut încă o dată”); o culegere de 23 de prelegeri, eseuri și articole scrise între anii 1939–1961, multe inspirate de cursurile de muzică experimentală pe care le-a predat la Universitatea Wesleyan din 1950 până la moartea sa. Liniștea în gândirea lui Cage nu e sinonimă cu „prezența unei absențe”, ci denumirea însăși a realității. „Datorită liniștii — spune Cage — zgomotele intră definitiv în muzica mea și nu selectate, ci în multitudinea celor care sunt și care vor fi” [6, tr. n.]. Această afirmație se materializează în creația sa, din 1951, *Peisaj imaginar*, de la începutul experimentelor universitare, compus din bruiajul tranzistoarelor.

Care e motivul, care e forma? *Motivul* devine textul *in absenția* care anunță noua „Galaxie Marconi”, pe care sociologul și filosoful Marshall McLuhan o anunță ca succesoarea „Galaxiei Gutenberg” [7]. Piesa reprezentativă a lui John Cage rămâne *Silence 4'33*, în trei părți (33", 2'40" și 1'20"), realizată la Woodstock, New York, la 29 august 1952. Pianistul David Tudor a interpretat această piesă, deschizând capacul pianului, doar să marcheze finalul părților; publicul s-a supărat și a părăsit sala, în aceeași liniște. În cartea sa, *Silence*, Cage afirmă că acest concept de *liniște* nu se poate descrie decât în *cuvinte* pe care le numește *zgomote organizate* [8]. *Tendința irezistibilă de disonanță* (Adorno) este calea spre liniște, iar liniștea în muzică este un „concept care se confirmă prin tot ce îl dezmente” (Hegel) [9].

NOTE DE L'AUTEUR:
Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.

♩ Très lent



♩ A ce signe il sera d'usage de présenter le thème de la Basse

THÈME



În 1964, la San Francisco, Terry Riley prezintă un nou concept, o creație din 53 de motive pentru 35 de instrumente, intitulată *In C (În Do)*. Fiecare motiv se cântă timp de, aproximativ, un minut, piesa având o durată între 45 și 90 de minute. Creația lui Riley pare să continue angoasa satistă, pe un fond de uzură motivică. Poate că așa se „ucide” ceea ce Riemann

numea *conținut concret în unitatea ritmică primară*, eliberând metanarațiunea.

Estonianul Arvo Pärt (n. 1935) este autorul unui nou concept muzical, *tintinnabuli*. „Construiesc cu materia ceva mai primitivă [...] Cele trei note ale unui acord perfect răsună ca un clopot. De aceea am numit aceasta *tintinnabuli* [...] fuga în sărăcia de bunăvoie” [10, p.71].

Dacă neoclasicii vienezi se refugiau în infrastructurile sonore ca gest al revoltei, comunicarea fără comuniune a contemporaneității conduce la „fuga în sărăcia de bunăvoie”, ca gest al căutării unei corespondențe între sine și sunet. Cu Arvo Pärt, *minimalismul* atinge cote mesianice; este recunoașterea dimensiunii lumești în fața Dumnezeirii; nu angoasa e *motivul*, ci conștiința împăcării cu sine. Muzica lui Arvo Pärt este *Muzica celui lalt* [11]. Această sintagmă apare ca idee, odată cu întrebarea rămasă celebră a etnomuzicologul Julien Tiersot (1857–1936), în prefața studiului *Notes d'ethnographie musicale* (1905–1910): „Muzica popoarelor îndepărtate în spațiu n-are aceleași drepturi cu cea a popoarelor îndepărtate în timp?” [12, tr. n.].

Muzica lui Arvo Pärt se înscrie în generozitatea exprimată de *Muzica celui lalt*, în nevoia justificată de reîntoarcere a *comunicării*, la *comuniune*. Baudrillard atrage atenția asupra faptului că nu se poate trăi în *comuniune*, ci doar într-o *comunicare* — „[...] formă modernă, tehnică și aseptizată a *comuniunii* este *comunicarea, contactul*”



[13].

Părerea lui Arvo Pärt despre *formă* era următoarea: *Dacă ne gândim la formă, atunci nu vom intra niciodată în viața veșnică. Este același lucru ca și atunci când ne e frică de moarte sau este un fel de poartă. De nu vei trece prin ea, atunci nu vei intra acolo. Așadar, aceasta e forma* [10, p.78]. Un exemplu din creația lui Arvo Pärt, ar putea fi cea dedicată „cazului Tarkovski”: un ostinato *tintinnabular*, precumpănitor între *adâncuri* și *înălțimi*. Impresionat de exilul aceluiași mare regisor, în 1987, la un an după moartea lui Tarkovski, Arvo

Pärt îi dedică piesa *Arbos*.

Deși creația lui Arvo Pärt e mult mai numeroasă, cu aceste două exemple, m-am oprit în mod deosebit asupra ideii de *minimalism* — *comuniune*. În creația sa, sunetul rămâne doar un termen de

comparație față de care înțelegem liniștea și tăcerea. *Minimalismul* său înseamnă gestul generos, creștin și imaterial ca „acel *nimic* din care Dumnezeu a creat lumea” [10, p.68].

În Franța secolului XIV, apare *Le Roman de Fauvel*, atribuit lui Gervais du Bus (istoria unui măgar care-și va însuși casa stăpânului, - o critică adusă corupției care a cuprins biserica și sistemul politic). *Implozivul* începe cu acronimul celor șase năravuri: la **F**latterie (lingușirea), l'**A**varice (zgârcenia), la **V**ilenie — «U» tipografiat cu **V** (infamia), la **V**ariété (inconsecvență), l'**E**nvie (pofa) et la **L**âcheté (lașitatea). *Le Roman de Fauvel* îi va inspira compozitorului Philippe de Vitry (1291–1361), o frescă muzicală în spiritul *Artei Noi* (*Ars Nova*) al cărei teoretician este, alături de Jehan des Muris². „Iscoditor al naturii” [15], după cum îl numea Petrarca, Philippe de Vitry, în tratatul său, *Ars nova* (1322), face următoarea afirmație demnă de modernismul secolului XX: „Muzica numită falsă, nu este câtuși de puțin falsă; din contră, ea este corectă și necesară” [15, p.408].

Cum se realizează relația sunet–cuvânt în *motetul* său, *La mesnie fauveline*?

<p><i>La mesnie fauveline</i></p> <p><i>La mesnie fauveline</i> <i>Qui a mau fere s'encline</i> <i>Volentiers et de legier,</i> <i>Car ainc a autre doctrine,</i> <i>Science ne dicipline</i> <i>Ne deigna soi asegiar</i> <i>A devoir aperceü...</i></p>	<p><i>Curtea fauvelină</i></p> <p><i>Neamul lui Fauvel</i> <i>Care este dispus să facă rău</i> <i>De bunăvoie și necugetat,</i> <i>Pentru că altă doctrină n-are,</i> <i>Nici știință sau disciplină,</i> <i>Considerată Adevărată...</i> [tr.n.].</p>
---	---

Abundența narativă, politextualitatea determină scriitura polifonică; *motivul* muzical este o izometrie de natură prozodică; cuvântul — *le mot* este *implozia*, iar forma, (*conținutul sedimentat*) este *motetul*.

Un alt exemplu, din timpul perioadei *Ars Nova*, care a fascinat, mai ales compozitorii francezi postwebernieni, este *rondoul*, fără formă de rondo, *Ma fin est mon commencement* al lui Guillaume de Machaut. Caracterul aforistic al textului, *chiasmul* [16] ca figură de stil antitetică (*Ma fin est mon commencement / Et mon commencement ma fin*) conferă acestui *rondo* formă ciclică de *palindrom*. Între cele 22 de *rondouri* la două, trei și patru voci, *rondo-ul*, *Ma fin est mon commencement*, se reține prin retorica sa care-l apropie, după opinia lui Pierre Boulez, de creația franceză postweberniană: „[...] și care și mai mult, este cântat pe un text care dezvăluie cheia rebusului, ca și cum muzica ar *vorbi* pentru a se defini ea însăși, suficientă sieși”³:

² Johannes de Muris sau Jean des Murs, formele Jean des Murs și Jean de Meurs aparținând documentelor târzii, savant, matematician, astronom, năcut în ținutul Lisieux (1290 – 1350/5). În 1319, redactează *Ars novae musicae* [14].

³ [...] et qui de surcroît est chanté sur un texte livrant la clef du rébus comme si la musique « parlait », pour se définir elle-même dans son autosuffisance : « Ma fin est mon commencement, et mon commencement ma fin / Et teneur vraiment se rétrograde ainsi. » Larousse Encyclopédie, article Guillaume de Machaut ou, Guillaume de Machault [17].

Mes tiers chans trois fois seulement Se retrograde et ainsi fin.	Cântarea mea-ntreită, de trei ori Se întoarce și astfel s-a sfârșit [tr. n.].
<p>Ma fin est mon commencement Ver. 6.0.2 Guillaume de Machaut Transcribed by n. sakamura, 2004</p>	
<p>Triplum</p>	
<p>Cantus</p> <p>1.4.7.Ma 3.Ez 5.Mes</p>	
<p>Tenor</p>	
<p>6</p>	
<p>11</p>	
<p>16</p>	
	<p>21</p>
	<p>26</p>
	<p>31</p>
	<p>36</p>

În această creație a lui Guillaume de Machaut, *rondoul* este o abstracțiune, iar semnul *imploziv* al revenirii este *recurența* — consecința figurii de stil poetice: „Grija de reafirmare, din timp în timp (pentru a evita dispersia sentimentului tonal), un acord cu stabilitate pronunțată e poate, la originea acestei fraze muzicale punctate, frazate, decupate cu ceea ce Pierre Boulez numește *clausules harmoniques*”⁴. Prin *clausules harmoniques* putem înțelege formule cadențiale și entități armonice, sau, după cum preciza Jacques Chailley, în același articol, poate pentru prima dată în istoria muzicii, ne aflăm în fața unor „blocuri armonice” care nu sunt rezultanta ocazională a liniilor contrapunctice.

Din *motivul* ca sentință aforistică (dimensiunea narativă), irizează categoriile sintactice: monodia (componentă polifonică), polifonia (trei voci), omofonia („blocuri armonice”, *clausules harmoniques*); printr-un artificiu, poate fi prezentă și heterofonia [ἑτεροφ, *heteros* — *diferit*], prin însăși recurența melodică. Tot Pierre Boulez afirmă că, „Webern, prin Debussy, combate retorica moștenită, în vederea reabilitării puterii sunetului”⁵ [trad. n.]. Astfel că, în *Simfonia*, op.21, creație din 1928, Pierre Boulez remarcă aceeași *recurență* întâlnită în sec. XIV, la Guillaume de Machaut [18].

Ex.2. A. Webern — seria din *Simfonia*, op.21



Dacă în *rondoul* lui Machaut, *rondoul* este recurența, în creația lui Webern, pe lângă seria recurentă, transpare ideea de întoarcerii la sunetul pur, prin descărnarea melodică și izolările politimbrale. Pentru Webern, propria sa estetică este deviza *Non multa sed multum*, scrisă ca dedicație lui Alban Berg, pe coperta celor „Sechs Bagatellen, op.9” (1913). În prefața aceleiași creații Arnold Schönberg, vorbind despre această creație, definește *implozivul* webernian astfel: *E cu atât mai mult să pledezi în favoarea*

⁴ LAROUSSE Dictionnaires de Français, article GUILLAUME DE MACHAULT: *Le souci de réaffirmer de temps en temps (pour éviter la dispersion du sentiment tonal) un accord à la stabilité prononcée est peut-être à l'origine de cette phrase musicale ponctuée, phrasée, découpée par ce que Pierre Boulez appelle des «clausules harmoniques»* [17].

⁵ *Webern, à travers Debussy, réagit violemment contre toute rhétorique d'héritage, en vue de réhabiliter le pouvoir du son* [18].

conciziunii acestor piese, cu cât concizia însăși pledează în favoarea lor. Imaginați-vă câtă sobrietate e necesară pentru a fi scurt. Dintr-o privire poți face un poem, dintr-un suspin, un roman. Dar ca să exprimi un roman printr-un singur gest, o fericire într-o singură respirație, o astfel de concentrare nu e posibilă dacă nu excluzi, într-o anumită măsură, sentimentalitatea [19, p.109, trad. n.]. Excluderea într-o anumită măsură, a sentimentalității la reprezentanții neoclasicismului vienez, nu este o dezumanizare, ci un strigăt profund uman într-un anumit moment al istoriei, acea *conștiință riguroasă a non-identității* (Theodor W. Adorno) urmată de un refugiu estetic în infrastructurile sonore.

Ce spun *zgomotele organizate (cuvintele)* despre *motiv și formă*? Sunt două noțiuni care se suprapun? Amândouă constituie monada în care *motivul* continuă să fie „fugitivul, tranzitoriu”, iar *forma*, fără a fi „eternă” și „imuabilă”, va fi doar „sedimentarea” vremelnică a *motivului* în propria sa „uzură”.

Motivul nu mai e sunetul, ci *căutarea* lui, iar *forma* rămâne o redimensionare semnificativă a acestei latențe formale.

Referințe bibliografice

1. Hugo Riemann. În: JONAS, Oswald. *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker* (1934: Das Wesen des musikalischen Kunstwerks: Eine Einführung in Die Lehre Heinrich Schenkers), p.12. Trans. John Rothgeb. ISBN 0-582-28227-6. [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: http://en.wikipedia.org/wiki/Motif_%28music%29#cite_note-9
2. ADORNO, T.W. *Teoria estetică*. Pitești: Paralela45, 2005. ISBN 973-697-389-1.
3. NIETZSCHE, F. *Așa grăit-a Zaratuștra*. București: Humanitas, 1994.
4. MARLAUD, Jacques *À qui sert Baudrillard. Hommage à un grand contre-moderne (Ecran total): La drogue elle-même n'est jamais que l'exemple parfait d'une interactivité folle en circuit fermé* [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: http://www.esprit-europeen.fr/portraits_baudrillard.html
5. CAGE, J. *Silence: Cursuri si Scrieri Wesleyan University Press*. ISBN-13: 978-0-8195-7176-2 *fermé* [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: <http://leonardo.info/reviews/may2012/cage-barber.php>
6. FORGET, M.-Ch. Le silence chez John Cage. Sa conception du silence [online]. In: *Mercecunningham. Archives de tag*. 2012 [accesat 25.07.2019]. Disponibil: <https://mercecunningham.wordpress.com/tag/marie-christine-forget/>
7. MARSHALL, McLuhan. *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962. ISBN 978-0-8020-6041-9 [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Galaxie_Gutenberg
8. FORGET, M.-Ch. *Intemporel, la notion de silence chez John Cage*. [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: <http://catalogue.ircam.fr/hotes/snm/ITPR13FORG.htmls>
9. NOICA, Constantin. *Modelul cultural european* (I. Regula, excepția și nașterea culturilor) [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: <http://6profu.ro/wp-content/uploads/downloads/2011/04/Modelul-cultural-european.doc>
10. Sfantul Grigorie Teologul. *Cântul inimii. Puterea cuvântului și a muzicii*. București: Sophia, 2012.
11. AUBERT, Laurent. *Muzica celuilalt..* Ploiești: Premier, 2007.
12. *Musicologie Estero, One world, one music: La musique des peuples éloignés par l'espace n'a-t-elle pas les mêmes droits que celle des peuples éloignés par le temps?* [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: <http://66.71.184.88/livello2.asp?IDlivello2=1117&IDlivello1=1116&IDlivello0=589&pp=2>
13. BAUDRILLARD, Jean. *Societatea de consum. Mituri și structuri*. 2008 [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: <http://ro.scribd.com/doc/26209664/Jean-Baudrillard-Societatea-de-consum>
14. *Ars novae musicae* [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: http://www.musicologie.org/Biographies/j/johannes_de_muris.html
15. GRUBER, R I. *Istoria muzicii universale*. Vol. 1. București: Editura Muzicală, 1963.
16. *Chiasm* [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: <http://dexonline.ro/definitie/chiasm/paradigma>
17. *Guillaume de Machaut* [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Guillaume/168904>
18. *Anton Webern, Symphonie de chambre* [online]. [accesat 27.11.2019]. Disponibil: http://www.larousse.fr/encyclopedie/image/Laroussefr_-_Article/1011395
19. ELZENHEIMER, R. *Pause. Schweigen. Stille*. Wurzburg: Ed. Königshausen und Neumann, 2008. ISBN 978-3826034411.

PORTRET COMPOSITIC IRINA ODĂGESCU-ȚUȚUIANU
COMPOSITION PORTRAIT IRINA ODĂGESCU-ȚUȚUIANU
CONSUELA RADU-ȚAGA,

doctor, lector universitar,

 Universitatea Națională de Arte *George Enescu*,

Iași, România

CZU 78.071.1(498)

În mai 2017 compozitoarea Irina Odăgescu-Țuțuianu a împlinit frumoasa vârstă de 80 de ani! Reprezentantă a unui modernism de factură moderată, în sensul realizării unei sinteze între vechi și nou, a unui echilibru între tradiția simfonică și principiile folclorului românesc, Irina Odăgescu-Țuțuianu a abordat aproape toate genurile muzicale. Din lista cu cele aproximativ 80 de opusuri lipsește opera, în timp ce domeniul muzicii corale este puternic reprezentat. Compozitoarea continuă tradiția corală clasică românească, cizelându-și un stil personal în care introduce intonația folclorică, determinând un limbaj modal asociat cu ritmuri asimetrice. Personalitatea sa creatoare se distinge printr-o tehnică solidă de compoziție, o gândire melodică modală cu ample dezvoltări armonico-polifonice, o subtilă cunoaștere a orchestrației și a conducerii vocilor umane, dimensiuni înnobilate de o expresie directă, spontană, pătrunsă de sinceritate.

Cuvinte-cheie: *Irina Odăgescu-Țuțuianu, compoziție, modernism de factură moderată, tradiție corală, intonație folclorică, factură ritmică*

In May 2017 the composer Irina Odăgescu-Țuțuianu reached the beautiful age of 80 years! Representative of a modernism of a moderated persuasion, within the meaning of making a synthesis between the old and the new, balance between the symphonic tradition and the principles of the Romanian folklore, Irina Odăgescu-Țuțuianu has approached almost all the musical genres. From the list of about 80 ops, opera is missing, while the choral music field is heavily represented. The composer continues the classic Romanian choral tradition, in which she introduces the folkloric intonation, determining a modal language associated with asymmetric rhythms. Her creative personality is distinguished by a solid composition technique, a modal melodic thinking with ample harmonic-polyphonic developments, a subtle knowledge of orchestration and effective conduct of the human voices, dimensions ennobled by a direct and spontaneous expression, penetrated by sincerity.

Keywords: *Irina Odăgescu-Țuțuianu, composer, modernism of moderated persuasion, choral tradition, folkloric intonation, rhythmic structure*

În luna mai 2017 Irina Odăgescu-Țuțuianu a împlinit frumoasa vârstă de 80 de ani. Compozitoarea face parte dintr-o generație strălucitoare, avându-i ca exponenți pe Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, George Draga, Nicolae Brânduș, Corneliu Dan Georgescu, Octavian Nemescu, Vasile Spătăreanu, Anton Zeman, Corneliu Cezar și alții. Încă din perioada post-enesciană s-a remarcat ca reprezentantă a unui modernism de factură moderată, în sensul realizării unei moderații între vechi și nou, a unui echilibru între tradiția simfonică și principiile folclorului românesc, opusurile ultimei perioade purtând marca aleatorismului și neomodalismului.

Personalitatea sa creatoare s-a distins prin două trăsături pregnante și aparent contradictorii: pe de o parte, o expresivitate riguroasă, masivă, puternică, manifestată în solicitarea ansamblurilor simfonice ample, unde instrumentele de percuție sunt de mare importanță și, pe de altă parte, o manieră de exprimare complet diferită care alternează cu cea precedentă, caracterizată prin sonorități dispersate, o scriitură largă, o mare economie de mijloace, dar cu originalitatea și ingeniozitatea soluțiilor emisiei sonore (ne referim îndeosebi la lucrările sale vocale) care pretinde compoziției o forță de comunicare remarcabilă, aptă de a sugera cele mai diverse sentimente și stări psihice. Acestea sunt cele două coordonate ale Irinei Odăgescu-Țuțuianu, cele două fețe care se combină într-un mod personal, asigurând opusurilor sale semnul autenticității.

Recunoașterea valorii creației sale a venit mai întâi pe plan național, cu premii ale Uniunii Compozitorilor, Premiul Academiei Române, dar și pe plan internațional, câștigând Medalia de argint la Concursul de muzică polifonică de la Ibague (Columbia) în 1981 cu *Balada pentru cor de voci*

feminine și un an mai târziu Diploma și Medalia Concursului Internațional de Compoziție de la Viotti-Valsesia de la Vercelli (Italia) cu *Sonata pentru vioară și pian*, Premiul Zilelor Mondiale ale Muzicii de la Graz pentru poemul coral *De doi*, Marele Trofeu la Concursul Internațional Pacea Religiiilor pentru *Tatăl nostru*. Aceste premii au confirmat nenumăratele succese în fața publicului, atât în țară cât și peste hotare, în Europa, cele două Americi și în Asia, acolo unde operele i-au fost prezentate (peste 300 de concerte și spectacole). În competiții și în cronicile de concert s-a apreciat tehnica sa solidă de compoziție, gândirea melodică modală cu ample dezvoltări armonico-polifonice, subtila cunoaștere a orchestrației, arta conducerii vocilor umane, dimensiuni înnobilate de o expresie directă, spontană, pătrunsă de sinceritate.

Studiul științei muzicii a început pentru Irina Odăgescu-Țuțuianu pe băncile Conservatorului Ciprian Porumbescu din București (1957–1963), unde mari nume ale învățământului muzical românesc au ghidat-o: I.D. Chirescu (teorie și solfegiu), Paul Constantinescu și Alexandru Pașcanu (armonie), Zeno Vancea și Myriam Marbé (contrapunct), Tudor Ciortea (forme muzicale), Alfred Mendelssohn și Tiberiu Olah (compoziție), Anatol Vieru (orchestrație), Vinicius Grefiens (citire de partituri) și Emilia Comișel (folclor). În anul 1964 a obținut o bursă la Paris, dar oficialitățile române nu i-au permis plecarea, urmând a se perfecționa în străinătate mai târziu, la cursul de muzică modernă de la Darmstadt (1972 și 1976) cu Yannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Gyorgy Ligeti, Mauricio Kagel.

În activitatea sa componistică a abordat aproape toate genurile muzicale, de la ample partituri vocal-simfonice la sonate pentru instrument solo. Din substanțiala listă a opusurilor sale (aproximativ 80 de opusuri) lipsește opera, căci de scena lirică compozitoarea nu s-a apropiat decât cu poeme coregrafice. Pe lista creației sale se regăsește *Chemarea pământului*, oratoriu pentru cor mixt, recitatori și orchestră, *Passacaglia pentru orchestră*, poemul simfonic *Piscuri*, *Improvizații dramatice* pentru orchestră mare, *Momente* — concertino pentru orchestră de coarde, poemul coregrafic *Bătălia cu facile* inspirat de pânzele pictorului Theodor Aman, poemul coregrafic *Cântec înalt*, *Cetatea de pământ* — compoziție vocal-simfonică pentru recitatori, trei ansambluri corale și orchestră, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* — poem pentru orchestră de cameră și recitator, după basmul lui Petre Ispirescu, *Sonata pentru vioară și pian*, *Melos* — sonată pentru violă solo, *Muzică pentru două pianе și percuție*, *Variațiuni pentru pian* pe o temă populară din Bihor, *Passacaglia pentru orgă*.

Domeniul muzicii corale este puternic reprezentat, preocupările sale în această direcție însumând o constantă. Irina Odăgescu-Țuțuianu continuă tradiția corală clasică românească, cizelându-și un stil personal în care introduce intonația folclorică, determinând un limbaj modal asociat cu ritmuri asimetrice. Madrigalul, poemul, suita, miniatura corală și tematica religioasă sunt prezente în creația sa, iar teza sa de doctorat, susținută în anul 2003, reprezintă o retrospectivă a creației sale corale, structurată pe 3 secțiuni:

1. lucrări cu iz parțial folcloric: *Cântând plaiul Mioriței*, *Ia românească*, *Baladă*, *La ivit de zori*, *Despre pace*, *Diptic de ceremonie*;
2. lucrări mai elaborate, cu tentă modală: *Pe nimb de vulturi*, *Numele patriei*, *Tatăl nostru*, *Cântarea pătimirii noastre*, *Incantații*;
3. lucrări de ample dimensiuni, foarte elaborate, cu scriitură modernă: poemele corale *Oglindire*, *Rugul pâinii* pentru cor mixt, doi recitatori și percuție, dedicat Răscoalei țărănești din 1907, *De doi*, *Rădăcini străbune*, cantata corală *Chemarea pământului*, simfonia corală *Timpul pământului* pentru cor mixt, recitatori și percuție.

Practicând în paralel analiza și cercetarea muzicologică, Irina Odăgescu-Țuțuianu a fost prezentă în revistele de specialitate cu studii, analize muzicale, tratate didactice, a fost invitată la conferințe și prelegeri internaționale, la emisiuni radio și TV. Din anul 1967 și-a început activitatea didactică la Universitatea Națională de Muzică din București, unde a predat disciplina *Citire de partituri* timp de peste 40 de ani. În același timp a condus secția corală a UCMR, a fost Vicepreședinte al

Asociației Naționale Corale din România, a făcut parte din juriul *Festivalului Tinerilor Dirijori* de la Craiova, stimulând creația și interpretarea corală. Pentru bogata sa activitate Universitatea din Pitești i-a acordat titlul de *Doctor honoris causa* în anul 2008.

Din repertoriul curent al Corului *Gavriil Musicescu* al Filarmonicii *Moldova* din Iași⁶ face parte rugăciunea *Tatăl nostru* semnată de Irina Odăgescu-Țuțuianu, lucrare ce a fost interpretată în diverse concerte religioase și concerte de muzică românească, sub conducerea dirijorului Doru Morariu.

Scrisă înaintea complexe scene dramatice *Rugul pâinii*, miniatura corală *Cântând plaiul Mioriței* datează din anul 1977. A fost compusă pentru cor de femei și pian, iar ulterior a fost aranjată pentru cor mixt, fiind dedicată dirijorului și profesorului Petre Crăciun. Pe versurile lui Nicușor Constantinescu, compozitoarea a creat un cântec frumos închinat plaiurilor românești, *întinderilor dunărene și gorunilor ce împlinesc vrerea străbunilor*.

Din punct de vedere structural, piesa se desfășoară pe tiparele unei forme tristrofice complexe cu repriză dinamică: **ABA_v**.

Strofa **A** (m 1-33) = construcție bistrofică mică

– **A** (m.1–12) = perioadă tripodică simetrică cu 3 fraze: **a** (m.1–4), **av** (m.5– 8) și **av** (m.9–12)

– **A1** (m.13–28) = perioadă bipodică simetrică, **a1** (m.13–20) și **a1v** (m.21–28).

– complement cadențial (m.29–33).

Strofa **B** (m.34–44) = construcție monostrofică

– **a1** (m.34–39)

– **b** (m.40–44)

Retranziție către *mi* (m.45–46)

Strofa **Av** (m.48–79) = repriză dinamică, dinamizarea realizându-se prin îmbogățirea planurilor sonore (adăugare de voci) și prin schimbarea planului tonal-modal. Se păstrează aceeași structură a strofei expositive.

Cele trei strofe sunt delimitate la nivel agogic: *Allegretto giocoso*, *Meno mosso maestoso*, *A tempo*. Prima strofă are un caracter deschis, debutând în tonalitatea lui *mi minor* și cadențând în *fa major*, cea de a doua strofă evoluează din *re bemol major* către *la major*, iar stofa a treia reia cadrul tonal inițial.

Materialul tematic debutează cu unisonul vocilor feminine și are o puternică pregnanță ritmică, derulându-se pe baza alternanței măsurilor 5/8+7/8+7/8+5/8. Ușoarele desprinderi din unison fac să răsunе acordul treptei întâi cu imprimarea clară a cadrului tonal.

Ex.1. Voci feminine

Ascensiunea sopranelor intensifică planul dinamic pentru ca intrarea întregului ansamblu coral, prin intrarea vocilor bărbătești, să aducă apoi surpriza lui *subito piano*. Sopranele nu renunță la supremația melodică, fiind secondate de către tenori, timp în care mixtura alto-bas realizează un

⁶ Din Corul *Gavriil Musicescu* face parte și semnatarul articolului de față.

acompaniament pe o pedală ritmică. Acest ostinato, precum și secvențarea motivului sopranelor suscită o creștere treptată a intensității de-a lungul unei fraze de largă respirație.

Scriitura omofonă alternează cu tratarea polifonică, cum este acel *fugatto* din măsurile 25–28. Imitația liberă se realizează pe un traseu descendent, care îmbogățește imaginea sonoră și concluzionează esența tematico-lirică a primei strofe:

Ex.2. Moment polifonic:

Meno mosso maestoso al strofei mediane se află în strânsă corelație cu *Allegretto giocoso* prin înlocuirea valorii de pătrime cu punct, cu pătrime. Tempoul nu cedează prea mult, de aceea cântarea își păstrează factură ritmică și nu marjează doar pe expresia melodică. Se renunță la mersul șchiopătat al măsurilor de 5/8, respectiv 7/8, iar noua stare emoțională, de meditație, impune organizarea constantă a formulelor ritmice în cadrul măsurii de 4/4. Acumularea de tensiune implică deschiderea vocilor către acut, divizarea vocilor și creșterea dinamică, atingându-se punctul culminant al întregii lucrări pe acordul lui *fa major* în *fortissimo* (măsura 40). Din substanța poetico-muzicală a secțiunii secundare este extrasă formularea necesară titlaturii acestei lucrări, readusă ulterior în codă.

A *tempo* indică începutul reprizei, ce aduce un nou text poetic. Ușoare modificări apar și la nivelul textului muzical; motivul sopranelor și al altistelor se așează pe armonia de cvintă „goală” a vocilor bărbătești (*mi-si*), adâncind coordonata modală a materialului muzical, iar ulterior sopranele și tenorii sunt decalați polifonic. Momentul de *fugatto* este esențializat, căci demersul polifonic implică participarea vocilor feminine și a bașilor.

Pauza generală face trecerea către codă, moment în care mișcarea este identică cu tempoul strofei *B*. Cântarea se stinge într-o nuanță scăzută, iar ultimele acorduri de *mi major* propun o intonare abia sesizabilă (*perdendosi*) cu mici așezări pe fiecare silabă a cuvântului, pentru a face textul inteligibil.

Ex.3. Chintesență mioritică

Lucrare compusă în urmă cu 40 de ani, *Cântând plaiul Mioriței* denotă o bună cunoaștere a resurselor vocale, o inventivitate melodico-ritmică, o îmbinare a funcționalității tonale cu elemente de tip modal, o solidă tehnică de compoziție, în care scriitura omofonă alternează cu elemente de polifonie liberă.

„În ceea ce mă privește, eu pledez pentru o muzică a expresiei, nouă prin ținută și formă, trăgându-și seva din inepuizabila comoară a cântecului popular românesc” [1, p.41]. Animată de frumoase gânduri, Irina Odăgescu-Țuțuianu a susținut creația muzicală românească, dezvoltându-ne-o astfel: „Astăzi... muzicianul își găsește motivația de a fi în muzica sa, străduindu-se ca ea să conchidă și să realizeze maniera pe care o doresc oamenii acestui pământ, ea este destinată mulțimii acestei țări. Muzica sa va fi astfel într-o perpetuă determinare cosmică, de o permanentă interiorizare, ea va fi o baladă, o odă, un cântec închinat existenței liniștite, umanismului. Astfel este și astfel trebuie să fie muzica unui român, în totalitate devotat prezentului pe care îl trăim, trecutului care succedem, viitorului care va naște timpul muzicii sale” [1, p.45].

Referințe bibliografice

1. SÂRBU, C. Irina Odăgescu-Țuțuianu. În: *Muzica*. 1987, nr.6, pp.13–16.

SOME ASPECTS OF PERCEPTION IN MUSIC

UNELE ASPECTE ALE PERCEPȚIEI ÎN MUZICĂ

SERGIU ROȘCA,

doctor, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 78.01:159.937

The aim of current article is not to provide a psychological explanation of human reaction to the music, but rather to follow the idea of music phenomena explanations throughout time. It encompasses three main aspects: human perception, certain music elements, and historical transformations based on the evolution of music theory. These aspects are illustrated through the subjective and objective features of perception. Music elements are described the way they were explained by several remarkable theorists throughout time. The elucidation of some aspects of perception in music occurs via different interpretations that theorists provide as the basis of historical evolution of musical thinking and understanding.

Keywords: music perception, music evolution, music elements, music theory, history of theory

Scopul articolului de față nu este de a oferi o explicație psihologică a modalității umane de a reacționa la muzică, dar, de a urmări cum a fost explicat fenomenul muzical pe parcursul timpului. Drept bază servesc trei aspecte principale: percepția umană, elementele muzicale și transformările istorice în urma evoluției teoriei muzicii. Acestea sunt analizate prin prisma trăsăturilor subiective și obiective ale percepției. Elementele muzicale sunt descrise așa cum erau interpretate într-o anumită perioadă istorică. Elucidarea unelor aspecte ale percepției în muzică rezultă în baza acestor interpretări, care servesc drept punct de pornire a evoluției și înțelegerii gândirii muzicale.

Cuvinte-cheie: percepția muzicală, evoluția muzicală, elemente muzicale, teoria muzicii, istoria teoriei

Perception had always played a crucial role in music, because it is connected with the way in which the man perceives, experiences, or reacts to specific information — sounds. All sounds are organized temporally in a particular manner and possess certain characteristics, such as pitch, timbre, and intensity. However, the truth about sounds and music is the strong connection with the laws of physics, natural laws of human perception, and their limits. As everything in this world, music has evolved and changed due to circumstances, and based on the level of human understanding. While the nature with its tremendous diversity has a conservative property derived from its cyclic evolution, human nature always seeks changes, because everything becomes in a relatively short time “used, old, or boring”. Therefore, there is a continuing research to find something new, or else, a different way to look and explain the same phenomena — what is heard and how is heard. The history of music theory allows us to acknowledge how music developed in time, to see the evolution of music explanation, and realize the perception features.

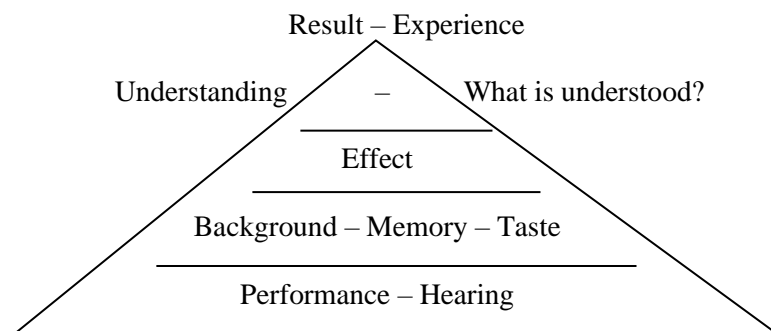
The aim of this article is not to provide a psychological explanation of human reaction to the music, but to follow the idea of music phenomena explanations throughout time. I will focus on extremities: the *subjective* and the *objective* aspects of perception. While the subjective aspect belongs to hermeneutics, in other words to beliefs, the objective facet is an adherent of rhetoric, with its need to organize and classify elements which constitute music and giving them a rational explanations.

The subjective aspect is the most controversial due to a huge diversity of possibilities to understand music. For instance, one of the most notable roles is held by religion, providing the organizational law for both, spiritual and social life for many centuries. Therefore, under its aesthetics music knew the approach of dedication to the God and had to serve religion’s values. Another side of subjective aspect is the taste, probably the most arguably, because it is entirely based on each person experience and identity. In fact, there is no absolute truth about what is right, there is no good or bad.

Every culture possesses its own representation of what music is, a “map” of the domains of inquiry and the relations between these domains [1, p.27].

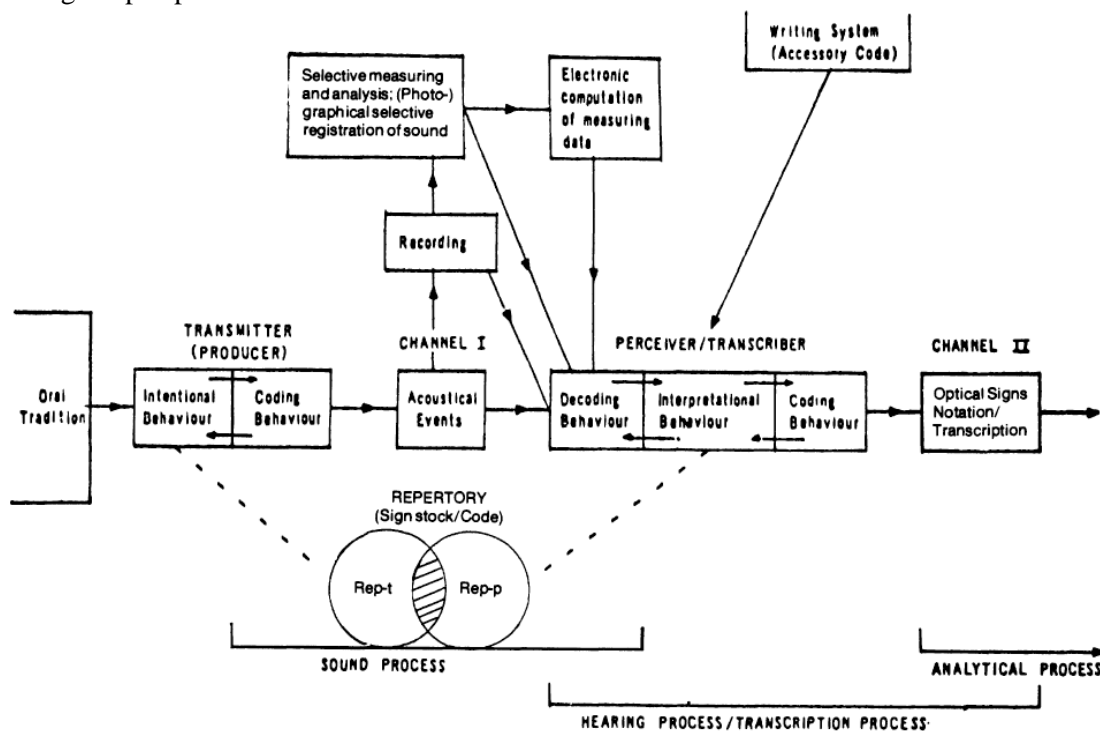
Whereas the subjective aspect is omnipresent in music, I would prefer to focus on objective features without disregarding subjective interpretations. The main reason is that the subjective beliefs create a predisposition that more or less, influences the perception. Music elements themselves exist without any judgment, as part of the nature; therefore, it is always the question how human perception interprets them.

The rhetoric facet offers the possibility to rationalize music phenomena. Many theorists mentioned the role and the importance of the experience in music, as a consequence of how music influences the man. The following chart offers a classification based on gradual layers through which perception acts:



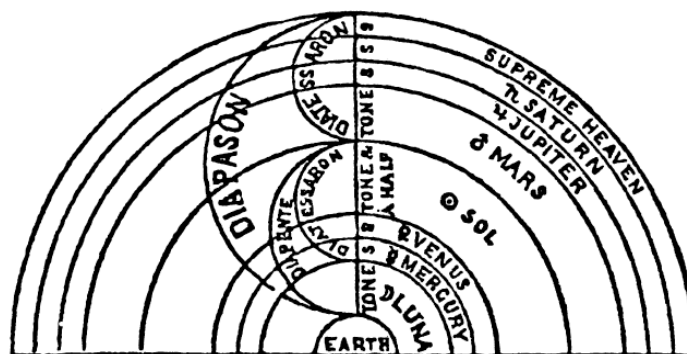
The layers above are — “filters,” through which music is processed and which directly lead to the result of perception. The process of hearing results into the next level, where background, memory and taste influence the result — the effect. Further, in strong connection with all previous factors, something is understood and there is an individual way for that as well. Finally, the result and experience is both, subjective and objective, a point where the music acquires meaning.

Doris Stockmann [2] presents the “chain of communication” for folk music, from a psychological perspective:



This chart above illustrates in a complex manner all possible processes, including modern possibilities of processing the sound, starting from oral tradition and including both, acoustic world and technology. This chain of communication comprises both, the subjective and the objective, although it elucidates a modern, scientific explanation of perception phenomena.

In order to understand how perception has arrived at such complexity, it is important to bring light on some aspects of perception from ancient time and on. Based on available documents, ancient thinkers are the first ones who have described their musical understanding based on universal, astrological concepts. Most famous is Pythagoras universal explanation of intervals, as one of the music elements:



• Pythagorean view of the universe, in musical intervals. From Sir John Hawkins *A General History of the Science and Practice of Music*, I (1853; reprint, London, Dover, 1963), 65.

One must acknowledge the ancient thinkers' tendency to connect the music understanding with the whole universe, as a significant part of this universe.

From the fifth century BCE until around 1800, rhetoric served as the most prestigious and influential means of conceptualizing and organizing a language, and articulating how it can be best effective, persuasive, and elegant [3, p.847]. During the ancient Greek period, Aristoxenus was the first who theorize about musical motion. In explaining how the voice moves when singing melody, he touches several times on a unique functional quality of notes – which he calls *dynameis* — determined by their position within the tetrachord: “In respect of the magnitudes of intervals and the pitches of notes, the facts about melody seem to be in some way indeterminate, but in respect of function (*dynameis*), forms and positions they appear to be determinate and ordered” [4, p.180]. Aristoxenus also divide music into three domains: pitch, rhythm and melody, by analyzing them based on observation of musical practice. Thus, Aristoxenus reflects the empirical phenomenon of sounding music over the disparate discourses of Pythagorean speculation and traditional metric respectively, and thus creates an autonomous music theory subordinated only to a general systematics [1, p.28]. The idea of motion nowadays is reflected through the five characteristics of energetics [5]:

thematization of “force”	– the idea of theme is based on various features
musical logic	– the progress of events
centrality of form	– how units are integrated into a dynamic whole
anti-historicism	– the natural “law”, ignoring all extra-musical, social factors
cultural-ethical mission	– the sacred duty of rescuing and reviving musical culture

From another perspective, it necessary to point out the five classical parts of rhetoric, which were established by the early Roman period (c.100 BCE):

<i>inventio</i>	– addresses the problem of developing ideas
<i>dispositio</i>	– determine the linear ordering and arrangement of ideas
<i>elocutio</i>	– is the source of style and expression
<i>memoria and pronunciatio</i>	– deal with aspect of performance, memory and delivery; is the technique of making the conceptualized oration persuasive to an audience

In connection with perception, these elements express a logical line of how the man understands that a process needs to occur. This process was taken into music as well. Likewise, it is obvious the analogy between the five traditional parts of the rhetoric and the five characteristics of energetics.

As a result, we can see the tendency to deal with something real, a “material” substance, rather than be in the cage of speculative thoughts. Another interesting approach in connection with psychological aspects of perception has been made in the early period. For example, Franchino Gaffurio in *De harmonia* closes with the resonances of musical systems with virtue, the sense, and the cosmological structure of the world, resonances reflected in the structure and disposition of his treatises [6]. Athanasius Kircher explains the idea of *Misurgia universalis* [7]. In addition, he wrote two great divisions of respectively seven and three books:

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. The nature of sounds and voice. 2. The music of Hebrews and Greeks. 3. The basic mathematics of harmony. 4. The division of the monochord. 5. The elements of composition. 6. Musical instruments. 7. Style, affect, and the relations of poetry and music. |
| <ol style="list-style-type: none"> 8. Combinatorics and its application to the composition of music. 9. The magic of consonance and dissonance. 10. The correspondence of <i>musica mundana</i> to the harmonies of nature, the spirits, and the universe. |

The melody had always been a strong argument that catches the attention. Therefore, it had consistently concerned theorists. The word invented for a single melodic line — monody, was formulated by the German theorist Wolfgang Caspar Printz (1641–1717) [8, p.162]. In connection with the melody, we can follow many ramifications that led to focus the attention to elements such: tone perception, intervals, modes, scales, or even compositional tools for writing a melody. Each of these elements could be a subject for an individual research.

One of the prominent theorists, who were concerned about melody and tone perception, was Johann Mattheson. He argued that music was a “mathematical science that demonstrates through numbers the true difference and categories of sounds, and from which we can learn to compose the most skilled and natural harmonies” [9, p.9–10]. For Mattheson musical judgment was important, rather than the explanation of tones, intervals, through mathematical proportions. Likewise, the same question is present nowadays in energetics, which has its core from the idea of motion: “The characteristic quality of tones in music is change of various sorts: of location, frequency, amplitude, speed, duration, timbre density, complexity and so forth” [5, p.930]. Johann Mattheson in *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg, 1740), p.230 states: “I am absolutely convinced that mathematics must be a servant and follower of music, and not the other way around, since mathematics is only a tool that belongs to things *in tantum*, not *in totum*. Music can thus not be a part of mathematics. On the contrary, mathematics is more properly a part of music, since its components and mechanisms are not the goal of music, but only various means”. In other words, Mattheson tried to escape from that pure mathematical elaboration, and to bring *sensus* [10] to the music and to compositional approaches as well.

Another theorist, Zarlino, was interested in some characteristics of the melody mentioned before — *figurenlehre*. Melody started to be analyzed from another perspective, on another level, where above all, the main concern was its structure. The theorist who has described meticulously all melodic figures is Joachim Burmeister, in *Musical Poetics* [11]. The idea was to segment the integral music line, in orders to identify specific motions, which could be rationally identified and after being understood, to be used in a specific context.

The next big step in music, that led to revision of music explanations and had a new impact to the music perception, is the counterpoint era. The new challenge had arisen due to the fact that two or more voices are dealing with a stronger implication of affective aspects. At the beginning, the most important was to classify harmonic intervals and what was noticed is their ability to increase and release the tension. Due to consonances and dissonances, harmonic sounds are able to awake a more strong reaction to the music, by possessing the feature to create and solve an imaginary conflict. This new approach of music explanation has become a problem of pedagogy as well. The main question was: “how to hear?” and “what is heard?”. Fux’s *Gradus ad parnasum* is the best illustration for this idea. While the previous theorists were intended primarily to teach composers, Fux’s explanations can be used by both, composers and listeners as well. Moreover, as a result, a larger horizon for music analysis and interpretation become possible.

Another significant step, which deeply changed the music elaboration, was the concept of tonality and harmony. In terms of perception, a huge, new revision brought a number of possibilities and required new explanations. Tonality appeared as “the ground” on which music has given a new life. In connection with the concept *tonalite*: “There have also been some basic theoretical disagreements about whether its constituent musical elements are melodies or harmonies: however narrow the definition given to the term, the domain of tonal music is enormous, diverse, and complex that one can choose almost any combination of musical phenomena and theoretical principles as the basis for discussion” [12, p.726]. An interesting perception is elaborated by Francois-Joseph Fétis, for whom theory and history assumed a commutative identity; each representing one leg of a larger dialectic synthesized by an ideal that Fétis termed *tonalite* [13, p.37]. He also conceptualizes four terms: *unitonique*, *transitonique*, *pluritonique* and *onitonique*. All these terms have the meaning that is far from modern perception of tonality. They are connected with a specific way the music sounds, and more exactly with some temporality. At the same time, the ground was prepared for the exploration of the harmony and recognition of chords, especially major and minor chords. The fundamental theorists of harmony are: Heinrich C. Koch, who has based his theory on *grundton* and overtones that creates the condition to realize the chords; and Jean-Philippe Rameau, who wrote two fundamental treaties that opened a new era for the music.

The most important moment in evolution of perception is that it always went along with musical changes, psychological changes, meanings, developments and so on, but, at the same time it was the foundation for both, theoretical or practical aspects, either speculations or concrete analysis. Nevertheless, the “forever question” remains open: do music theories, conceptualizations and classifications offer an explanation for learning, or due to perception, they represent only a variety of points of view from which anyone can choose what is more appropriate to fulfill an empty spot?

Bibliographical References

1. BLASIVUS, L. Mapping the terrain. In: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Th. Christensen, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp.25–45. ISBN 0521623715. ISBN 9780521623711.
2. STOCKMANN, D. Some Aspects of Musical Perception. In: *Yearbook of the International Folk Music Council*. 1977, vol. 9, pp.67–79. ISSN 03166082.

3. MCCRELESS, P. Music and rhetoric. In: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Th. Christensen, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp.847–879. ISBN 0521623715. ISBN 9780521623711.
4. ARISTOXENUX. Elementa Harmonica. Book 2. In: *Greek Musical Writing*. A. Barker, ed. 1984, vol. 2: Harmonie and acoustic theory, pp.148–169. ISBN 0521616972. ISBN 9780521616973.
5. ROTHFARB, L. Energetics. In: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Th. Christensen, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp.927–955. ISBN 0521623715. ISBN 9780521623711.
6. Frontispiece. In: AFFURIO, Franchino. *Theorica musicae*. Milano, 1492.
7. Frontispiece. In: KIRCHER, Athanasius. *Misurgia universalis*. Rome: Carbelletti, 1650.
8. LESTER, J. Mattheson and the Study of Melody. In: LESTER, J. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1992, pp.158–174. ISBN 0-674-15522-x.
9. WERCKMEISTER, A. *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*. Frankfurt: Calvius, 1686.
10. CHRISTENSEN, Th. Sensus, Ratio, and Phthongos: Mattheson's theory of tone perception. In: *Musical Transformation and Musical Intuition*. Ed. by Raphael Atlas and Michael Cherlin. Boston: Ovenbird Press, 1994, pp.1–16. ISBN 1886464006. ISBN 9781886464001.
11. BURMEISTER, J. *Musical Poetics*. New Haven and London: Yale University Press, 1993. ISBN 0300051107. ISBN 9780300051100.
12. HYER, B. Tonality. In: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Th. Christensen, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp.726–752. ISBN 0521623715. ISBN 9780521623711.
13. CHRISTENSEN, Th. Fétis and Emerging Tonal Consciousness. In: *Music Theory in the Age of Romanticism*. Ed. Ian Bent. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp.37–56. ISBN 0521551021. ISBN 9780521551021.

TRANSCRIEREA PENTRU ACORDEON: CONSIDERAȚII GENERALE**TRANSCRIPTION FOR ACCORDEON: GENERAL CONSIDERATIONS****PETRU ȘTIUCĂ,**

doctorand, lector,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.647.2.088.021

Articolul se referă la mai multe aspecte generale legate de transcrierea lucrărilor academice pentru acordeon, acest proces fiind tratat întâi de toate ca unul creativ, ce pornește de la viziunile artistice ale compozitorului și ale interpretului. Sunt expuse obiectivele centrale ale transcrierii, cât și particularitățile legate de timbru, registru, factură, ritm, dinamică ș.a., evidențind faptul că la baza procedeele tehnice ale transcripției se află echivalența emotivă-conceptuală a factorilor de expresie muzicală a instrumentelor. De asemenea, se subliniază și rolul pe care-l are autorul transcripției care, ca și compozitorul și interpretul, trebuie să pătrundă în conținutul emoțional și conceptual al lucrării originale și să o transcrie în forme noi, ce asigură păstrarea conținutului ideatic al acesteia. Din această cauză transcripția în formă scrisă obține statutul unui text muzical de sine stătător, căci interpretul nu abordează textul original, ci lucrarea transcrisă.

Cuvinte-cheie: transcriere muzicală, acordeon, factură, ritm, dinamică, timbru, registru

The article refers to several general aspects related to the transcription of academic works for accordion, this process being treated first of all as a creative one, starting from the artistic visions of the composer and performer. The central objectives of the transcription, as well as the peculiarities related to timbre, register, texture, rhythm, dynamics, etc., are highlighted, emphasizing the fact that the technical-transcriptional procedures are based on the emotional-conceptual equivalence of the instruments' musical expression factors. It also emphasizes the role of the transcriptionist who, as a composer and interpreter, must perceive the emotional and conceptual content of the original work and transcribe it into new forms that ensure the preservation of its ideological content. This is why the transcription in written form obtains the status of a self-contained musical text, for the interpreter does not approach the original text, but the transcribed work.

Keywords: musical transcription, accordion, texture, rhythm, dynamic, timbre, register

Procesul creativ reprezintă un fenomen artistic în care rolul principal îi revine compozitorului, astfel, prin selectarea celor mai caracteristice intonații, trecute prin prisma viziunilor artistice ale autorului, sunt create imagini muzicale proprii, în care sunt reflectate lumea sentimentelor compozitorului, epoca, coloritul național. Procesul de compunere a unei lucrări muzicale se încheie cu scrierea notelor, însă această acțiune rămâne nefinisată, în cazul în care opusul nu a fost interpretat și nu a ajuns la ascultător. În textul muzical se conține informația despre impulsul creativ, gândirea artistică a compozitorului, particularitățile stilistice, semantica etc. Ca urmare, persoana intermediară dintre compozitor și ascultător este interpretul, scopul căruia constă în redarea conținutului lucrării muzicale. Este necesar ca interpretul să fie în stare să redea informația codificată de autor. Un artist adevărat posedă două aptitudini importante – el este în stare să perceapă conținutul ideatic al lucrării pe care o va interpreta și, totodată, posedă gradul de dificultate al tehnicii interpretative pentru a o executa. Capacitatea de a sesiza ideea compozitorului deseori se îmbină cu o altă aptitudine a interpretului, și anume, cea de coautor, deoarece în procesul executării el improvizează, acest fapt considerându-se a fi o abilitate extrem de prețioasă a artistului-interpret.

Compozitorul își realizează conceptul său artistic într-o anumită formă de expunere — vocal, instrumental sau vocal-instrumental, fie pentru orchestră, instrument solo, etc., preconizând diferite componente instrumentale sau vocale. Astfel, pentru interpretarea unei lucrări muzicale ample, destinate pentru o componență orchestrală, apare necesitatea transcripției, pentru a face posibilă executarea acesteia doar la un singur instrument. Transcripțiile nu înseamnă libertate totală, ele, totuși, păstrează un șir de restricții ce nu permit îndepărtarea maximală de la original.

Obiectivul central al transcripției este legat de păstrarea și descoperirea conținutului lucrării muzicale în condițiile transcrierii instrumentale noi. Reieșind din acest fapt, transcripția trebuie să fie percepută nu ca o muncă tehnică, dar ca o modalitate a unui proces creativ de interpretare — interpretare cu mijloace instrumentale. Fiind o modalitate de manifestare a procesului creativ și interpretativ, transcripția este legată de soluționarea a două probleme ce apar în acest context:

- 1) revizuirea mijloacelor cu ajutorul cărora se redă imaginea muzicală, în legătură cu faptul că se schimbă condițiile timbral-instrumentale,
- 2) adaptarea facturii lucrării pentru noile condiții de emisie a sunetului și posibilităților tehnice ale instrumentului pentru care se efectuează transcrierea.

Una din condițiile selectării lucrărilor muzicale pentru transcripții sunt cerințele ce se referă la **păstrarea celor mai importante trăsături ale originalului**, deoarece nu fiecare lucrare, fiind transferată în alte condiții timbral-instrumentale, păstrează în egală măsură conceptul ideatic inițial.

Factura. Toate schimbările care apar în procesul transcripției se referă în mare parte la **factură**. Redimensionarea facturii integral sau a unor componente ale ei este legată de necesitatea păstrării trăsăturilor sonorității reale a lucrării în condițiile instrumentale noi. La transformare participă mai mulți factori ai expresiei muzicale (dinamica, ritmica, apogiatura, timbrul etc.), care au un rol esențial în păstrarea corespondențelor imaginilor muzicale. Procesul de realizare a transcripției se bazează pe similitudinea funcțiilor îndeplinite de diferite mijloace de expresie precum:

Dinamica, conform căreia este reglat gradul de intensitate și ascensiune/descrescere a sunetelor, având un rol decisiv în crearea caracterului emotiv al muzicii. Dinamica contribuie la scoaterea în evidență a contrastelor componentelor facturii. Și **ritmica** are un rol esențial în crearea caracterului lucrării muzicale iar schimbările ritmico-facturale generează anumite tensionări ale sonorității, contribuind și la individualizarea vocilor. **Apogiatura** este extrem de importantă în crearea caracterului diferit al melodiei și în atingerea diverselor grade de sensibilitate sau profunzime a sonorității. **Registrul**, ca și celelalte mijloace, are un caracter deosebit de important în redarea caracterului muzicii, pentru crearea diferitelor gradații de tensiune, având și un anumit impact în arhitectura lucrării muzicale.

Timbrul. Una din principalele probleme în procesul de transcripție se referă la **timbru**. Se știe, că în diferite stiluri, în speciile adiacente muzicii instrumentale și în anumite creații, funcțiile timbrale sunt diferite, unul din motivele diversificării funcției timbrale fiind rolul inegal al acestuia în formarea imaginii muzicale. Un exemplu în acest sens poate servi muzica lui J. S. Bach, unde arta contrapunctului are o pondere majoră comparativ cu factorul timbral. În procesul transcrierii, creația în care funcția timbrului este echivalentă cu cea conceptuală își pierde coloritul inițial și din această cauză se pierd cele mai esențiale laturi ale ideii inițiale. În alte creații, unde timbrul nu poartă o funcție cu o pondere majoră, fiind redat cu ajutorul mijloacelor instrumentale, apar unele aspecte noi ce contribuie la relevarea semnificativității lucrării muzicale transcrise, și prin aceasta nu diminuează cu nimic valoarea artistică a acesteia.

Astfel, selectarea opusurilor pentru transcripție poate fi condiționată de asemănările dintre sonoritățile instrumentelor, iar în cele mai dese cazuri, autorii optează anume pentru acest tip. Transcrierea pentru instrumentele care au o sunare timbrală specifică, ce diferă mult de instrumentul original, este mai complicată, deoarece căutarea unei facturii comode pentru instrumentul nou solicită o mai mare atenție și perspicacitate, autorul transcrierii urmând să selecteze echivalentele mijloacelor de expresie. Ca urmare, diferențierea specificului timbral-instrumental nu poate fi un impediment în selectarea lucrărilor muzicale pentru a fi transcrise, dar necesită o mai mare creativitate și dibăcie în căutarea mijloacelor cu ajutorul cărora ele pot fi realizate. Evident, în cazul în care asemănarea timbrală este mai apropiată, autorii întâmpină mai puține dificultăți. Inegalitatea funcției timbrale, în diferite stiluri și specii ale muzicii instrumentale, devine cauza apariției unor îndoieli în momentul selectării creației muzicale pentru transcripție. Autorul transcripției trebuie să țină cont de corelația factorilor ce

există în arta muzicală: irepetabilitatea timbrală, legătura organică cu complexul intonațional-sonor și posibilitatea redării variate a conceptului artistic al autorului.

Instrumentele solistice au un arsenal enorm de mijloace expresive și tehnice pentru redarea celor mai diverse dispoziții și caractere muzicale. În interpretarea solistică potențialul mijloacelor de expresie artistică se descoperă mult mai amplu decât în interpretarea orchestrală. În muzica solistică-instrumentală o însemnătate majoră o au nuanțele timbrale din interiorul sunării omogene a fiecărui instrument, ca un mijloc important pentru atingerea scopurilor unei realizări artistice de calitate. Aici timbrul îndeplinește funcția de joncțiune și se plasează pe prim-plan ca o formă de consolidare a unui material tematic determinat. În transcripție, lucrarea integrală se transferă într-o nouă sferă timbrală și contrapunerea timbrală nu joacă rolul decisiv, din acest motiv transcripția unei lucrări compuse pentru un anumit instrument solo este cu mult mai favorabilă și fără riscul de a se deforma conținutul lucrării, comparativ cu opusurile scrise pentru orchestră.

Totuși, timbrul este doar unul din componentele complexului de mijloace interpretative ale unui instrument muzical. Elementele decisive în crearea imaginii conceptuale integrale a lucrării transcrise se referă în mod special la **mijloacele realizării instrumentale** în general, ce țin de capacitatea instrumentelor de a se adapta la redarea caracterului diferit a melodiilor. Pentru redarea întregului complex al aspectelor muzical-artistice a unei opere muzicale, autorul transcrierii mai întâi o va conceptualiza extrem de atent și va atrage atenția și la alte mijloace de expresie importante cum sunt plasticitatea și mobilitatea agogică și dinamică, care au un rol mult mai important decât timbrul, în interpretarea expresivă.

Din cele expuse mai sus putem concluziona că importanța mijloacelor de expresie în transcripția muzicală se referă la crearea concepției artistice și a caracterului muzicii cât și la contrapunerea gradațiilor sonore. Anume pe acestea se bazează echivalența emotivă-conceptuală a limbajului muzical din transcripții.

Echivalența emotivă-conceptuală a unor factori de expresie muzicală se află la baza procedurilor tehnice ale transcripției. Spre exemplu: atingerea efectelor dinamice necesare cu ajutorul mijloacelor facturii (mărirea densității sau, din contra, rarefierea țesăturii) autorul transcrierii va depista formele adecvate de jalonare a sunetului prin revizuirea apogiaturii; evidențierea vocilor prin mijloace instrumentale cât și prin schimbarea componentelor facturii ce nu corespund specificului instrumentului pentru care se face transcripția.

Introducerea unor procedee de transcripție trebuie să reprezinte rezultatul revalorificării factorilor expresivității muzicale a lucrării ce poate fi utilizat ținând cont de specificul instrumentului nou (spre exemplu, factura poate fi divizată în două nivele: melodia expusă la vocea de sus și acompaniamentul format din figurații armonice, la acordeon această pedală mecanică poate fi înlocuită cu acorduri de durată lungă).

În procesul transcripției trebuie de luat în considerație faptul că mijloacele de expresie în muzică sunt menite pentru redarea emoțiilor. Fiecare mijloc de expresie oferă un anumit efect emotiv, așa, spre exemplu, mișcarea ascendentă a melodiei este legată de tensionarea fundalului emotiv, iar mișcarea descendentă, invers — de atenuarea acestuia. În dependență de conceptul lucrării originale și posibilitățile tehnice ale instrumentului, în procesul transcripției o parte din componentele facturii sunt păstrate fără schimbări, iar altă parte poate fi variabilă — ca urmare, pot apărea noi tipuri de factură. Componentele neesențiale ale facturii ce nu corespund specificului instrumentului pot fi omise în transcripție. Căutarea mijloacelor de expresie necesare pentru redarea conținutului muzical în condițiile noi de transcripție se axează pe esența intonațională a muzicii, posibilitatea instrumentelor de a se adapta la conținutul divers al lucrărilor muzicale și specificul instrumentului.

Acțiunea factorilor timbrului și adaptării instrumentului la caracterul melodiei, după cum și nivelul de influență a specificului sunării instrumentului asupra imaginii muzicale permanent variază,

fiind tratat în fiecare caz aparte într-o nouă calitate. Schimbarea timbrului, înlocuirea instrumentului, totodată păstrarea conceptului artistic, fără îndoială aduc spre schimbarea mijloacelor de realizare a conceptului artistic la instrumentul nou, adică adaptarea lucrării muzicale la alte condiții instrumentale trebuie să aducă la schimbări orientate spre păstrarea conceptului creației muzicale. În ajustarea originalului la condițiile specifice ale unui alt instrument, autorul transcripției revede toate mijloacele de realizare instrumentală a conceptului compozitorului. Astfel, calea parcursă de la conceptul compozitorului spre interpret se mărește încă cu o treaptă — textul de note al transcripției. Textul nou trebuie să reflecte întocmai intențiile compozitorului și anume, interpretarea instrumentală distinsă, după cum și cunoașterea multilaterală a specificului instrumentelor.

Autorul transcripției îndeplinește și funcția de compozitor, și cea de interpret — ca și compozitorul, acesta se pătrunde de conținutul emoțional și conceptual al lucrării originale și o transcrie în forme noi, ce asigură însă păstrarea conținutului ideatic al acesteia. Din această cauză transcripția în formă scrisă obține statutul unui text muzical de sine stătător. Ca urmare, interpretul care lucrează asupra creației, uneori nu se mai adresează la textul original al lucrării muzicale.

Ca interpretator, autorul transcripției tratează creația detaliat în corespundere cu nivelul său cultural și în conformitate cu propria percepere a stilului. Prezența elementului creativ este necesară pentru a efectua o transcripție, deoarece în lipsa acestuia, interpretatorul nu va putea să redea conținutul ideatic-emoțional al creației muzicale și atunci procesul de transcripție se va transforma doar într-o simplă transcriere a notelor. Ar fi de dorit ca autorul transcripției să posede un stil propriu, o manieră interpretativă individuală, mijloace îndrăgite, de aici reiese că trebuie să posede și capacitatea de a compune, să fie un interpret-interpretator, ce cunoaște multilateral posibilitățile instrumentului — doar în acest caz transcripția poate deveni un proces creativ de reconsiderare a conținutului muzical al creației originale, ce permite lărgirea hotarelor în privința stilurilor.

Dacă în procesul transcripției se păstrează conținutul artistic al lucrării muzicale redat printr-un complex de mijloace de expresie, atunci atenuarea diminutivă a fundalului emoțional din cauza schimbării timbrului, e permisă, evident în parametrii interpretării creative. Reieșind din cele expuse mai sus putem concludiona că:

1. reconsiderarea creativă a mijloacelor de realizare cu condiția păstrării conținutului ideatic-artistic al lucrării muzicale și schimbarea expunerii materialului muzical ținând cont de condițiile instrumentale noi, trebuie să devină esența și specificul transcripției;
2. în determinarea principiilor de bază a transcripției este necesar de a ține cont de următoarele momente: a) îmbinarea stabilității elementelor structural-conceptuale cu mobilitatea mijloacelor de realizare ce se conțin în imaginea muzicală ca un complex integral; b) diferențierea funcției timbrale în diverse stiluri, în domeniile adiacente ale artei interpretative și în creații aparte; c) interpenetrarea sferelor artei interpretative a domeniilor adiacente pe baza esenței intonaționale a muzicii; d) caracterul individual, creativ al interpretării interpretatoare cu mijloace instrumentale.
3. transcripției creative îi sunt caracteristice: a) decizia de mijloace de realizare instrumentală ce nu corespund caracteristicilor specificului instrumental nou; b) îmbogățirea lucrării originale cu noi mijloace de expresie tipice pentru instrumentul pentru care se face transcripția.

Selectarea creațiilor pentru transcripție este determinată de compatibilitatea sonorității instrumentelor, adaptarea (spre exemplu, a acordeonului) pentru redarea diferitelor caractere a muzicii și capacitatea lui de expresie, corespunzător instrumentelor originalului. Preconizând o transcripție, trebuie să fii capabil de a închipui auditiv lucrarea în condițiile instrumentale noi.

În încheierea articolului, expunem principiile de bază pentru efectuarea transcripției pentru acordeon:

1. Păstrarea trăsăturilor stilistice și genuistice a lucrării ce va fi transcrisă în condiții timbrale noi luând în considerare modificarea inevitabilă a facturii, corelațiilor de registru, uneori și a apogiaturilor. Dorința de a face sonoritatea transcripției cât mai interesantă nu trebuie să afecteze sau să îndepărteze autorii într-o lume de imagini ce nu sunt reflectate în lucrarea autentică. Autorul transcripției trebuie să păstreze ideea compozitorului și totodată să revadă mijloacele de realizare a acesteia. Pentru efectuarea procesului de transcripție, autorul trebuie să posede cunoștințe fundamentale din domeniul teoriei muzicii, de asemenea și capacitatea de a compune, și talent de interpretator.

2. Apropierea maximală a efectului fonic a transcripției de sonoritatea autentică într-o nouă calitate, atât timbrală și în ce privește tehnica interpretativă.

3. Corespunderea transcripției specificului instrumentului (acordeonului). La procedeele tehnice orientate spre îndeplinirea acestui principiu, se atribuie: atingerea efectelor dinamice necesare pe calea ascensiunii densității țesăturii muzicale sau, din contra, rarefierea ei, revizuirea apogiaturii din lucrarea originală, descifrarea pedalizării (cu mijloacele specifice acordeonului), preschimbarea elementelor facturii, polifonizarea țesăturii etc.

4. Comoditatea interpretării creației muzicale permite concentrarea atenției asupra pedalizării pe plan interpretativ, evitând problemele legate de aspectul tehnic. Noțiunea de comoditate a devenit o categorie istorică. Ea se schimbă împreună cu istoria dezvoltării instrumentului și a interpretării — ceea ce înainte se considera o prerogativă doar a unor persoane, astăzi devine accesibil pentru majoritatea interpreților.

Referințe bibliografice

1. BĂRBUCEANU, V. *Dicționar de instrumente muzicale*. București: Editura Muzicală, 1992. ISBN 973-42-0083-6.
2. CHIROȘCA, D., NEAMȚU, P. *Metodă de acordeon: manual*. Chișinău: Hyperion, 1992.
3. ЛИПС, Ф. *Искусство игры на баяне*. Москва: Музыка, 1985.
4. ЛИПС, Ф. *Об искусстве баянной транскрипции*. Москва: Музыка, 2007. ISBN 5-7140-1003-3.

Б.Н. ЛЯТОШИНСКИЙ И КИЕВСКАЯ ШКОЛА (К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ)

BORIS LYATOSHINSKY ȘI ȘCOALA KIEVEANĂ
(LA SEMICENTENARUL TRECERII ÎN ETERNITATE A COMPOZITORULUI)

B.N. LIATOSHINSKY AND THE KIEV SCHOOL
(DEDICATED TO THE 50 YEARS FROM HIS DEATH)

ЕЛЕНА ЗИНЬКЕВИЧ,

доктор хабилиат, профессор,

Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского,
Киев, Украина

CZU 78.071.1(477)

În centrul articolului este situată figura eminentului compozitor ucrainean Boris Nicolaevici Lyatoshinski (1895–1988), fondator al simfoniei ucrainene și autor al unor importante lucrări în cele mai diverse genuri. Autorul accentuează rolul pe care l-a avut Lyatoshinski în pedagogia muzicală – în clasa sa de compoziție s-au format numeroși compozitori, acaesta fiind cunoscută ca „noua școală kieveană” sau „avandarda kieveană”. Aceștia sunt compozitorii L. Hrabovski, V. Hodziatsky, V. Silvestrov, E. Stankovych, care au continuat înnoirea artei muzicale, începută de Liatoshinski.

Cuvinte-cheie: muzica ucraineană, avangardă, Liatoshinski, Hrabovski, Hodziatsky, Silvestrov, Stankovych

В центре статьи — фигура выдающегося украинского композитора Бориса Николаевича Лятошинского (1895–1988) — fundatora украинской симфонии и создателя замечательных произведений в самых разных жанрах. Акцентируется роль Лятошинского-педагога, в классе которого сформировалась когорта композиторов, известная под названием «новая киевская школа» или «киевский авангард». Это Л. Грабовский, В. Годзяцкий, В. Сильвестров, Е. Станкович, продолжившие обновление украинского музыкального искусства, начатое Лятошинским.

Ключевые слова: украинская музыка, авангард, Лятошинский, Грабовский, Годзяцкий, Сильвестров, Станкович

The article focuses on the figure of the outstanding Ukrainian composer B.N. Liatoshinsky (1895–1988) — founder of the Ukrainian symphony and creator of splendid musical compositions in different genres. Emphasis is laid on B.N. Liatoshinsky's activity as a teacher in whose class was formed a host of composers known as „the new Kiev school” or „the Kiev avante — garde”. Among them there are such great musicians as L. Hrabovsky, V. Hodziatsky, V. Silvestrov, E. Stankovych who continued to enrich the Ukrainian musical art started by B.N. Liatoshinsky.

Keywords: Ukrainian music, avante-garde, Liatoshinsky, Hrabovsky, Hodziatsky, Stankovych

В течение долгого времени, как справедливо отмечали те, кто не безразличен к судьбам украинского искусства, только два голоса из хора украинской культуры получили международную известность: скульптор Александр Архипенко и режиссер Александр Довженко. Все остальное, особенно если говорить об украинских композиторах, «растворялось» в общем — недифференцированном понятии «советская музыка». Сейчас ситуация, конечно, изменилась. Но первым, чье имя было добавлено к этому краткому списку, был Борис Николаевич Лятошинский.

Место Б. Лятошинского в украинской культуре очень значительно. Для украинской музыки он — то же, что, что для Польши — К. Шимановский, Б. Барток — для Венгрии, Дж. Энеску — для Румынии. Светлая и мужественная личность, Лятошинский прожил трудную жизнь (1895–1968). Он не был обласкан советской властью, более того, именно его творчество постоянно подвергалось гонениям, поскольку не вписывалось в узаконенные рамки соцреализма. Его обвиняли в формализме (известное постановление ЦК КПСС 1948 г.), в космополитизме (1949), критическому поношению подвергались его Вторая симфония (1936) и Третья (1951), его оперы. Во время подобных политических кампаний Лятошинский вел себя мужественно. Он не

кался, не обещал «исправиться», а — напротив — защищал свои произведения, отстаивал право иметь свой стиль, собственную творческую позицию¹. Во времена всеобщей внутренней несвободы, он был абсолютно внутренне свободным человеком.

Высокое человеческое достоинство, которое было присуще Лятошинскому, безусловно, стало одной из причин того, что именно из его класса вышли главные «бунтари» украинской музыки — В. Сильвестров, Л. Грабовский, В. Годзяцкий. Но, конечно, первоочередную роль сыграли в этом талант, высокий профессионализм и подлинный «европеизм» Лятошинского.

Он творил во всех жанрах (среди его произведений 5 симфоний, 2 оперы, увертюры, поэмы, инструментальные ансамбли, хоры, романсы и т.д.), и его творчество оказало стимулирующее воздействие на пути и судьбы украинской музыки, в особенности симфонической:

- его симфонии задали украинскому симфонизму «ускорение», которое вывело украинскую симфонию на общеевропейский уровень;
- именно Лятошинский «прочертил» в украинской музыке линию концепционного конфликтно-драматического симфонизма, ставшего ведущим в творчестве украинских симфонистов;
- Лятошинский расширил арсенал поэтики украинской симфонии, преобразовал ее типологию, показал возможность атипичных решений. Каждая симфония Лятошинского — это спор с самим собой, спор с каноном, спор с предыдущим опусом.

Почти вся жизнь Лятошинского (с 1913 г.) связана с Киевом, где он учился в университете (окончил юридический факультет в 1918 г.) и консерватории — в классе Р. Глиера (окончил в 1919). Как профессор Киевской консерватории он вел классы композиции и оркестровки. Среди его учеников, помимо названных, — Игорь Бэлза (композитор и музыковед, впоследствии известный своими фундаментальными исследованиями о славянских музыкальных культурах), композиторы Игорь Шамо, Владимир Загорцев, Святослав Крутиков, Леся Дычко, Владимир Губа, и др. Последними среди его воспитанников были Освальдас Балакаускас, Евгений Станкович и Иван Карабиц, которые после смерти Лятошинского заканчивали консерваторию по классу Мирослава Скорика.

Конечно, не один Лятошинский представлял в те годы украинскую музыку. Его современниками и коллегами по работе в Киевской консерватории были Филипп Козицкий, Лев Ревуцкий, Андрей Штогаренко и др., также воспитавшие не одно поколение украинских композиторов. Но — показательно, что именно в классе Лятошинского зародился вирус авангарда. Лятошинский великолепно ориентировался в современной европейской музыкальной культуре, хорошо знал ново-венскую школу, хотя не был ее последователем; знал все новейшие веяния своего времени. Уже первые его произведения показывают, что он не был запрограммирован на подчинение догмам соцреализма.

Лятошинский не учил своих учеников быть бунтарями, но его независимая позиция научила их этому. И во многом они повторили трудную судьбу своего учителя. В первую очередь это касается его студентов и аспирантов 1960-х гг. (это Грабовский, Сильвестров, Годзяцкий, Загорцев), которые вошли в историю украинской музыки под названием «новая киевская школа», или «киевский авангард». Именно они, подпольно освоив авангардные и поставангардные течения XX века, были первыми, кто раздвинул тематические и технологические рамки украинской музыки, за что получили полную дозу политических

¹ См. об этом: По страницам забытых стенограмм (Б. Лятошинский и 1948 год). Публикация и примечания Е. Зинькевич [1].

обвинений и карательных акций (исключение из Союза композиторов, запреты на исполнение и публикации). Сейчас все они признаны, исполняются в разных странах мира.

Леонида Грабовского (р. 1935, с 1989 живет в США) называли «апостолом украинского авангарда». Он одним из первых стал представлять украинскую музыку за пределами СССР (1970 — Варшавская осень, *Гомеоморфия II*; 1971 — Роттердам, Музыкальная Неделя Гаудеамус, *Море*). Это он перевел на украинский и русский языки книгу Е. Кренека *12-тоновый контрапункт* и книгу Г. Елинека *Введение в 12-тоновую композицию*, по которой молодые украинские авангардисты постигали додекафонию. А в 1975 году в его переводе была опубликована *История гармонии и контрапункта* Йозефа Хоминьского. В Грабовском всегда соединялись ученый и творец (помимо консерваторского образования, он имеет университетское — экономический факультет Киевского университета), ему принадлежит немало ярких статей, опубликованных в журнале *Советская музыка* (где он работал редактором в 1981–89 гг.). Рациональный стиль мышления Грабовского всегда ошутим в его творчестве (не случайно уже в 60-е гг. он мечтал о соединении музыки и кибернетики!). 1960-е гг. в творчестве Грабовского — это музыка атонально-сонористическая, с элементами модальности — как *Микроструктуры* для гобоя соло, *Константы* для четырех фортепьяно, шести групп перкуссии и скрипки соло; *Японские хокку* для тенора, флейты пикколо, фагота и ксилофона. 1970-е — это алгоритмические композиции, представленные циклом *Гомеоморфий* для фортепьяно (I–III) и симфонического оркестра (IV), где сочетаются «структурный минимализм» (выражение Грабовского) и «большая форма». Сам Грабовский считает, что он был первым минималистом в советской музыке. В последующие годы его творчество, по словам композитора, — это «техника контролируемых случайных процессов», с типичным для Грабовского дуализмом: абстракция числа и утонченность звука. Рациональное начало никогда не подавляет эмоциональных качеств произведений Грабовского. Они всегда отличаются тонким вкусом, рафинированностью, высоким чувством стиля.

Виталий Годзяцкий (р. 1936) выделялся среди молодых киевских авангардистов своим радикализмом. Друзья называли его «ультра-модернист». Он экспериментировал в области конкретной музыки, в частности, он создал тогда *Четыре этюда для магнитофона* (1964): *Реализация 29/1*, *Эмансипированный чемодан*, *Антифортепьяно* и *Нюансы*, где звуки извлекались гвоздями, которые бросали в цинковый бак, ударами по чемодану, трением расческой вдоль струн фортепьяно. Тогда — в 1960-е — это выглядело вызывающей фрондой по отношению к советской музыке. Технику «конкретной музыки» Годзяцкий позже удачно использовал в музыкальном оформлении мультфильмов.

Серийность и пуантилизм лежит в основе фортепьянной пьесы Годзяцкого *Разрывы плоскостей* (1963). Стимулом к ее созданию послужила книга об открытиях современной физики, и пьеса является своего рода «музыкальным конспектом» рождения материи. «Возникновение, существование, ничто — вот важнейшие этапы становления формы», — объясняет автор. — Мы присутствуем при появлении частиц этой материи, какой-то звуковой плазмы...». Сам Годзяцкий считает, что в его работе над *Разрывами плоскостей* сыграло роль его знакомство с *Klavierstücke* К. Штокхаузена.

Валентин Сильвестров (р. 1937), пожалуй, наиболее известный из всех учеников Б. Лятошинского. Он много исполняется и много пишет, в его творчестве представлены практически все жанры, кроме музыкального театра. И все — неординарно по исполнительскому составу и концепционной-жанровому решению: *Постлюдии*, которые ничего не завершают, а дерзко существуют сами по себе; Пятая симфония, обозначенная автором как *postsinfonia* — своеобразное эхо сонатно-симфонического цикла; *Тихие песни* — грандиозный, свыше 100 минут звучания вокальный цикл, своего рода «симфония» для голоса и фортепьяно.

Ведущие музыканты с мировым именем отзываются о Сильвестрове в превосходных степенях:

Арво Пярт: «Если бы меня попросили назвать имя современного композитора, то первым я произнес бы имя Сильвестрова».

Гия Канчели: «Имя Сильвестрова ассоциируется у меня, в первую очередь с возвышенностью, чистотой, порядочностью, честностью и Божьим даром...».

Музыку Сильвестрова последних лет точно характеризуют слова Станковича: «...он погружен в поиск красоты, отсюда его стремление к классическому материалу. Служение красоте в искусстве». Действительно, в его произведениях сейчас господствует мелодиям, классическая ясность (иными принимаемая за упрощенность), поэтическая возвышенность высказывания. При этом сохраняется свойственная Сильвестрову изощренная композиторская техника и характерные для него звукообразы, типичные лексемы (как столь свойственные ему фигурационные «струения», пасторальные «зовы»).

Период его юношеского Sturm und Drang связан, как и у его товарищей и соучеников, с серийной техникой (Трио для флейты, трубы и челесты, 1962; *Мистерия*, 1964 и др.), пуантилизмом, алеаторикой, сонористикой (Проекция на клавесин, вибрафон и колокола, *Монодия* для фортепьяно и оркестра, Симфония №2 — все 1965 и др.). Но даже эти технологичные партитуры уже тогда отличало главенство лирического начала, ощущалась растворенная в них мелодическая энергия (хотя мелодизма в обычном понимании здесь, конечно, не было).

В произведениях 1970-х гг. появляются элементы хепенинга, инструментального театра (*Драма* для скрипки, виолончели и фортепьяно, 1971; симфония для виолончели, фортепьяно и оркестра *Медитация*, 1972 и др.), постепенно смягчается лексика, авангардное письмо сочетается с тональным мышлением (в этом плане показательны Квартет №1, 1974; Четвертая симфония — 1976 и Пятая — 1980). Эмоционально-полновесным становится у Сильвестрова отдельный звуко-тембр, звуко-ритм, даже пауза. Поражает творимая музыкой объемность звуковых миров, их «космическая» беспредельность, эффекты пространственной перспективы. Звуковые сгущения вызывают ассоциации с мощными световыми вспышками и их последующим рассеиванием.

В последние десятилетия в музыке Сильвестрова еще больше усиливается внимание к звуку как таковому, манере и качеству его произнесения. Истаивание интонационных импульсов, pedalные шлейфы («послезвучия»), фактурная прозрачность — почти бесплотность, детальнейшая (буквально потактовая) темповая и динамическая нюансировка — вот общие приметы сочинений этих лет (*Весник for strings and piano*, 1997; *Epitaph to L.B. for strings and piano*, 1999; *Реквием для Ларисы*, для хора, солистов и оркестра, 1999; *Осенняя серенада* для сопрано и камерного оркестра, 2000; *Гимн-2001 для оркестра* и др.). Свой нынешний стиль сам композитор называет «мета-музыкой» (метафорической музыкой), а исследователи определяют его как «медитативный постмодернизм». Аргументами служит для них quasi-простота языка произведений, стилевая имитация «анонимного дилетантизма» (Сильвестров называет его «слабый стиль»), культивируемая композитором эстетика тишины, медленные темпы, подчеркивающие лирико-медитативную окрашенность музыки. Однако от типичных постмодернистских явлений Сильвестрова отличает полное отсутствие иронии по отношению к аллюзийному материалу, искренне-эмоциональное вчувствование в него.

Из «младших» учеников Б. Лятошинского выделились **Евгений Станкович** (р. 1942) и **Иван Карабиц** (1945–2002). Оба развили симфоническую традицию своего учителя. Именно к ней восходит тот интересный синтез эпоса и драмы, которым рождены такие симфонические

полотна как Первая симфония Карабица *Пять песен об Украине* (1974) и Третья симфония Станковича *Я утверждаюсь* на стихи П. Тычины для солиста, хора и оркестра (1976).

Станкович стал признанным лидером композиторской «молодежи 1970-х» и, своеобразно продолжив миссию Б. Лятошинского, сыграл большую роль в обновлении украинской музыки. Он сразу выделился среди сверстников своей эмоциональной раскованностью, открытой аффектированностью чувства, технологической свободой, яркой национальной укорененностью. Это композитор мощного драматического темперамента и эпического дыхания. Даже камерные жанры обретают под его пером абсолютно не камерную мощь — как, к примеру, Третья камерная симфония для флейты и струнного оркестра (1982) — Международная трибуна композиторов при ЮНЕСКО включила ее в число 10 лучших произведений 1985 года.

В свое время Станкович отдал дань авангардным и поставангардным тенденциям. Есть у него опусы, связанные с игрой чужими стилями (Симфонietta, 1971), quasi-барочные композиции *Sinfonia Larga* (1973), и “романтические” (Симфония №4 *Ligica*). Как истинный профессионал, он равно успешно работает в любых жанрах, в том числе и прикладных (музыка кино, например). Но все же более всего он тяготеет к концепционной драматургии проблемно-философского плана. Отсюда — доминирование в его творчестве монументальных форм — театральных, симфонических, вокально-инструментальных.

Его симфонии (8 «больших» и 9 камерных), как и симфонии Сильвестрова, вывели украинскую симфонию на международную арену. Опера *Цвіт папороті* (1980) стала в Украине первой и уникальной по жанровому решению фольк-оперой (она подверглась идеологическому преследованию и была снята с постановки). Новым словом в украинском балете стали фольк-балет *Майська ніч* (1986), балет-пастиччо *Ніч перед Різдом* (1990), оба — по Н. Гоголю; драм-балеты *Ольга* (1982) и *Викинги* (1999), вдохновленные поэтикой древнерусских летописей. Многие произведения Станковича посвящены трагическим страницам истории Украины: *Панахіда* (1992) — жертвам Голодомора, *Каддиш-реквием* (1991) — трагедии Бабьего Яра; *Чорна елегія* (1991), *Музика рудого лісу* (1992), *Поэма скорботи* (1993) — трагедии Чернобыля. В последние годы — как и у многих украинских композиторов — в творчестве Станковича возродился запрещенный ранее жанр — духовной музыки (*Нехай прийде царствіє Твоє* для хора и симфонического оркестра на тексты из Библии — 1994; *Музика на псалми Давидові* — 1998–2000, Литургия Святого Иоанна Златоуста — 2004).

Для музыки Станковича характерен гиперболизм средств и масштабов — с чрезмерным напряжением музыкальной ткани: полипластовые тутти, громоподобные акустические извержения, вызывающие аналогии с буйством стихий. Но есть и другое — погружение в тишину, в такое звенящее безмолвие, что кажется, будто слышно дыхание мысли.

Безусловно, не только прямые ученики Лятошинского стали продолжателями его дела. Лятошинский давно стал *общей*, универсальной традицией для украинской музыки, вне которой не формируется ни одно из ее явлений². Так что в разговоре о влиянии Лятошинского на судьбы украинской музыки речь должна идти не только о «киевской школе».

Кроме того, в настоящее время географический принцип в классификации композиторских школ Украины очень условен. И не только потому, что представители «львовской школы» (Мирослав Скорик, Геннадий Ляшенко, Ганна Гаврилец) и «харьковской школы» (Лев Колодуб, Сергей Пилютиков, Александр Щетинский) — живут и работают в Киеве. Современная композиторская молодежь формируется под воздействием *перекрестных* влияний, где равно значимы и «киевская», и «львовская», и «харьковская» школы. Все они в равной

² Об этом подробнее: Е. Зинькевич. *Жизнь традиций* [2].

степени вносят свою лепту в формирование национального стиля, именно их коллективный опыт способствует развитию современной украинской музыки.

Библиографические ссылки

1. По страницам забытых стенограмм (Б. Лятошинский и 1948 год). Публикация и примечания Е. Зинькевич. В: *Музыкальная академия*, 1996, №1, с.37–39.
2. ЗИНЬКЕВИЧ, Е. Жизнь традиций. В: *Борис Николаевич Лятошинский: Сборник статей*. Сост. М.Д. Копица. Киев: Муз. Україна, 1987, с.168–176.

МАРИЯ ЧЕБОТАРИ — УЧАСТНИЦА ЗАЛЬЦБУРГСКИХ ФЕСТИВАЛЕЙ

MARIA CEBOTARI LA FESTIVALURILE DIN SALZBURG

MARIA CEBOTARI AT THE SALZBURG FESTIVALS

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
солист Национального театра оперы и балета им. М. Биешу

CZU 782.1.071.2(478+430)

Ежегодный летний Зальцбургский фестиваль — один из наиболее престижных и значимых в мире музыки. Проводимый на родине В.А. Моцарта с 1920 г., он служит своеобразным индикатором общественно-политической и культурной жизни Европы. Присутствие М. Чеботари на данном фестивале в качестве оперной и камерной певицы — особая эпоха в ее карьере (которая подразделяется на два этапа: довоенный (1931–1932 и 1938–1939) и послевоенный (1945–1948)), которая отмечена особо яркими достижениями в творчестве примадонны, имевшие громкий публичный резонанс. В работе представлены ранее неизвестные молдавскому читателю (переведенные автором данной статьи с немецкого языка) газетные отклики на спектакли с участием артистки. По редким фотографиям, найденным в немецком архиве, также установлено, что летом 1943 г. М. Чеботари встречалась в Зальцбурге с Р. Штраусом.

Ключевые слова: Зальцбургский фестиваль, Мария Чеботари, Вольфганг Амадей Моцарт, Рихард Штраус, фашизм, денацификация

Prestigiosul festival din Salzburg (Salzburger Festspiele), care se are loc în fiecare vară în orașul natal al lui Mozart, este unul dintre cele mai importante evenimente din lumea muzicii. Fondat în 1920, el a devenit indicatorul vieții politico-sociale și culturale europene. Prezența M. Cebotari la festival, în calitate de cântăreață de operă, oratoriu și lied a devenit o treaptă importantă în cariera ei (ce se împarte în două etape: antebelică (1931–1932 și 1938–1939) și postbelică (1945–1948)) și este marcată de strălucite performanțe artistice, care au fost înalt apreciate de public și critica muzicală. În articol sunt prezentate materiale din ziare, ce reflectă interpretarea de către M. Cebotari a rolurilor din spectacole, montate în cadrul festivalului (în traducerea din germană de către autorul articolului), necunoscute până astăzi cititorului moldovean. La fel, datorită fotografiilor rare, depistate în arhivele germane, este atestat faptul că M. Cebotari s-a întâlnit la Salzburg cu R. Strauss în vara anului 1943.

Cuvintele-cheie: Festivalul din Salzburg, Maria Cebotari, Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Strauss, fascism, denazificare

The annual summer Salzburg festival is one of the most prestigious and important events in the musical world. Since 1920 the festival has been held in the homeland of W.A. Mozart and serves as an indicator of the socio-political life of Europe. The presence of M. Cebotari at this festival as opera and chamber singer had a very special role in her career (which could be subdivided into two periods: pre-war (1931–1932 and 1938–1939) and post-war (1945–1948)) being marked by bright artistic performances that were highly appreciated both by the public and critics. The article presents materials from newspaper reviews that reflect M. Cebotari's interpretation of the parts from the performances played at the festival. These materials, previously unknown to the Moldovan reader, have been translated from the German language by the author. Also, rare photographs from a German archive are included to demonstrate that in the summer of 1943 M. Cebotari met R. Strauss in Salzburg.

Keywords: Salzburg festival, Maria Cebotari, Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Strauss, fascism, denazification

Громкий успех дебюта М. Чеботари в *Богеме* Дж. Пуччини 15 апреля 1931 г. в дрезденской *Staatsoper* привлек внимание выдающегося дирижера Б. Вальтера. Он предложил певице выступить на Зальцбургском фестивале, в августе того же года, где состоялся ее дебют в роли Амура в опере К.В. Глюка *Орфей и Эвридика*. В этом городе начинающая певица выступила вновь в 1932 г., исполнив эту же партию, а также эпизодические роли первого мальчика в *Волшебной флейте* В. А. Моцарта и первой русалки в *Обероне* К.М. фон Вебера. После удачных выступлений в Дрездене и Зальцбурге творческая карьера певицы стала стремительно развиваться и приобретать международный характер.

Основанный в 1920 г., Зальцбургский фестиваль к тому времени уже продемонстрировал силу духа великой австрийской нации, потерпевшей поражение в Первой мировой войне, перенесшей тяготы разрухи, лишившейся колоссальной империи и огромного количества территорий. Учреждением в родном городе В.А. Моцарта еще одного культурного центра фестиваль закрепил новые, демократичные эстетические установки, в противовес «напыщенной» имперской Вене.

С приходом к власти Гитлера в Германии в начале 1933 г., австрийское христианско-корпоративное государство, руководимое канцлером Э. Дольфусом, стало раздражать фюрера, который стремился всеми, иногда очень дерзкими, способами раскачать устои соседней католической страны. Особенно его действия были ощутимы в приграничных городах, в том числе и в Зальцбурге. Фашистские власти Германии стали бойкотировать фестиваль, отзываться выдающихся музыкантов, в том числе и одного из основателей — Р. Штрауса¹. На фестивале в 1933 г. М. Чеботари, как еще не вполне завоевавшей первые позиции певице, представился случай исполнить более значимую партию — Эвридику в *Орфее и Эвридике* К.В. Глюка, заменив М. Мюллер, немецкую артистку, якобы «отказавшуюся» от выступления. Однако все возрастающая популярность М. Чеботари в Дрездене и Берлине, вынудит и ее со следующего года не показываться более в Зальцбурге ради возможности постоянно петь в Берлинской опере.

Аннексия Австрии Германией в 1938 г. дала возможность немецким певцам уже беспрепятственно участвовать в фестивале. Летом этого же года М. Чеботари пришлось заменить финскую певицу А. Раутаваара в партии Графини в *Свадьбе Фигаро*, не захотевшую петь на территории Третьего рейха, и венгерку М. Бокор в партии Церлины в *Дон Жуане*, которая была признана «расово неполноценным элементом» [1, с.497]. Последнюю высоко ценил Р. Штраус, она превосходно исполняла его оперы в Дрездене до 1933 г., после чего была изгнана из Германии. Е. Рудницкий комментирует: «если не принимать во внимание моральный аспект, эту замену можно было бы счесть вполне равноценной» [1, с.497]. В 1938 г. М. Чеботари спела в Зальцбурге сразу две разнохарактерные моцартовские партии, обе прошли с громким успехом. Артистка совместила выступления в субреточной, почти меццо-сопрановой партии крестьянки Церлины с ролью Графини, написанной для совершенно другого типа голоса, и наделенную иным характером, прямо противоположным первому образу. Этим она не только порадовала публику фестиваля, которая не слышала ее несколько лет, но и удивила критиков. В статье периодического издания *Neues Wiener Journal* помещена следующая информация: «Мария Чеботари, которая, к тому же, красивая женщина, держала публику в напряжении, когда на одной сцене актерски «примирила» наивную крестьянскую девушку с величественной графиней» [2].

Современники не раз отмечали, что природная естественность вокализации и искренность чувств М. Чеботари как нельзя лучше подходили для интерпретации ролей в операх В.А. Моцарта, наделенных живостью, интеллигентностью, изобретательностью и глубоким, подлинным чувством². «Особенно своеобразно и проникновенно исполнялись певицей партии Моцарта, когда сливались воедино звучание дивного голоса и естественное сценическое поведение в любой из эмоциональных ипостасей — от фривольного кокетства до драматического пафоса», — сообщает Н. Дидученко [3, с.96]. На Зальцбургском фестивале в этот

¹ Основателями Зальцбургского фестиваля считаются также и другие выдающиеся личности из мира искусств: писатель Г. фон Гофмансталь, музыковед и пианист Р. Рети, режиссер М. Рейнхардт, декоратор А. Роллер, директор Венской оперы Ф. Шальк.

² В 1934 г. М. Чеботари присвоили звание *Kammersängerin*, высочайшую награду для певицы в Западной Европе. Известно, что она присуждается не столько за выдающиеся достижения в вокальной культуре в целом, сколько за высокий вклад именно в немецкую ее составляющую, в том числе и за исполнение музыки В.А. Моцарта. В 1949 г. М. Чеботари, одновременно с Р. Штраусом, становится Почетным членом общества *Mozarteum*.

же год М. Чеботари, кроме Церлины и Графини в операх В.А. Моцарта, спела также партию Софи в спектакле *Кавалер розы* Р. Штрауса, смонтированном в *Festspielhaus*. Газета *Völkischer Beobachter* от 29 августа сообщала, что певица: «доставила чистое и неомраченное ничем наслаждение» [4, с.241].

О стиле проведения предвоенных Зальцбургских фестивалей «заботился» сам министр пропаганды д-р Й. Геббельс, после чего «мероприятие приобрело черты национал-социалистического, шовинистического форума» [1, с.498]. Сочетание в программе 1939 г. итальянских и немецких опер В.А. Моцарта также не случайно. Подписанный за несколько месяцев до того «стальной пакт» между Германией и Италией предопределил выбор репертуара, объединяющий на уровне музыки обе агрессивные страны. Доподлинно известно, что летом 1939 г. спектакли *Дон Жуан* (9 августа) и *Похищение из сераля* (14 августа), в которых принимала участие М. Чеботари, посетил сам фюрер. Из книги Е. Рудницкого *Музыка и музыканты Третьего рейха* известно: «Представлением (оперой *Дон Жуан* — С. П.) он остался чрезвычайно доволен, и всем исполнителям была выражена его личная признательность за доставленное удовольствие» [1, с.505]. Это было последнее посещение А. Гитлером музыкальных празднеств, которые завершились раньше срока, так как через две недели нападением Германии на Польшу началась Вторая мировая война.

Партия Констанцы в исполнении М. Чеботари всегда тепло принималась публикой, в том числе и довольно избалованной и искушенной, например, меломанами фестиваля в Зальцбурге. Первый том издания *Зальцбургские фестивали (1920–1945)* информирует о выступлении певицы в этой партии в 1939 г.: «Мария Чеботари не только виртуозно спела сложнейшие колоратуры в партии Констанцы, но и усилила драматические акценты в роли» [5, с.260].

В самый разгар войны, в начале августа 1943 г. режиссер с мировым именем Р. 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 поиски. На этом мероприятии побывали Р. Штраус и М. Чеботари. Старый композитор в последний раз дирижировал Венским филармоническим оркестром на Зальцбургском фестивале в концерте, 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.

После капитуляции Германии во Второй мировой войне, для певицы наступил новый яркий творческий этап на сценах фестиваля в Зальцбурге, о котором Е. Рудницкий пишет: «В конце войны Зальцбург, как и Байреит, был сильно разрушен бомбардировками союзников, многие жители погибли на фронтах, как и всюду, царила разруха. Однако оккупационные власти позаботились о возобновлении музыкальной жизни. Теперь музыка Моцарта должна была стать стимулом к духовному обновлению нации, и фестивали возобновили в первое же послевоенное лето» [1, с.518]. В 1945 г. М. Чеботари исполнила труднейшую роль Констанцы в *Похищении из сераля* В.А. Моцарта, а также 29 августа в зале *Моцартеум* дала сольный концерт, состоящий из арий Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, К.М. Вебера, и Ж. Бизе. В концерте также прозвучали канцонетты Й. Гайдна, песни Ф. Шуберта и Э.В. Корнгольда. В следующем году певица исполнила партию Графини в *Свадьбе Фигаро* на итальянском языке.

В 1947 г. М. Чеботари приняла участие в мировой премьере оперы *Смерть Дантона* молодого австрийского композитора Г. фон Эйнама, написанное по одноименной драме Г. Бюхнера. Она состоялась в рамках Зальцбургского фестиваля, где певица блестяще исполнила сложнейшую во всех отношениях партию Люсиль. Н. Дидученко отмечает: «Благодаря своей сценической и музыкальной одаренности, Чеботарь создала этот образ очень своеобразно и естественно, что принесло ей заслуженный успех» [3, с.73]. Триумфальная премьера принесла

композитору международное признание. *Смерть Дантона* — и в наши дни самое известное сочинение умершего в 1996 г. автора музыки. К счастью, сохранившаяся полная запись первого спектакля и сегодня дает возможность услышать данную оперу с исполнением М. Чеботари.

Певица не смогла принять участие в *Арабелле* Р. Штрауса, проходившей в Зальцбурге в те же недели, что и *Смерть Дантона*, хотя *Арабелла* — фактически перенесенный цюрихский спектакль начала 1946 г., где артистка с большим успехом исполнила главную роль. По нашему мнению, единственным препятствием послужила столь ответственная и новая партия Люсиль. М. Чеботари рекомендовала директору фестиваля пригласить (без прослушивания) на роль Зденки Л. делла Каза, которая выступила в ансамбле с М. Райниг (*Арабелла*), Ю. Патцаком (*Элемер*) и Х. Хоттером (*Мандрыка*) под руководством К. Бема. К молодой швейцарской певице М. Чеботари питала симпатию, та отвечала взаимностью. Л. делла Каза, сравнивая исполнение партии *Арабеллы* двумя яркими артистками, писала о М. Райнинг: «Она была так же хороша, но ее нельзя было сравнить с М. Чеботари» [6, с.332].

Последний фестиваль в Зальцбурге для М. Чеботари состоялся в 1948 г., уже после смерти супруга Г. Диссля. Певица исполнила *Эвридику* в *Орфее и Эвридике* К.В. Глюка³, а также партию Изотты в новом малоизвестном произведении — оратории швейцарского композитора Ф. Мартина *Волшебный напиток* по роману Ж. Бедье *Тристан и Изольда*. 8 августа 1948 г. в зальцбургском зале *Aula Academica* певица приняла участие в концерте духовной музыки, исполнив мотет В.А. Моцарта *Exsultate, jubilate* (KV 168) и партию сопрано в мессе Л. ван Бетховена *C-dur*, ор. 86. 22 августа 1948 г. состоялось последнее выступление артистки в рамках фестиваля в Зальцбурге, на той же сцене *Aula Academica* М. Чеботари солировала в Большой мессе *f-moll* №3 (WAB 28) А. Брукнера.

Из вышесказанного можно сделать следующие выводы. Участие М. Чеботари в Зальцбургском фестивале в качестве оперной и камерной певицы — особая эпоха в ее карьере, которая подразделяется на два этапа: довоенный (1931–1932 и 1938–1939) и послевоенный (1945–1948). Отсутствие певицы в числе приглашенных солистов с 1933 по 1938 гг. связано с бойкотированием фестиваля со стороны фашистской диктатуры, пришедшей к власти в Германии. Процесс денацификации не коснулся личности М. Чеботари, и она смогла беспрепятственно выступать на фестивале четыре сезона, вплоть до ухода из жизни (1945–1948).

Выдающиеся творческие достижения артистки на зальцбургских сценах связаны с ее участием в главных операх К.В. Глюка и В.А. Моцарта, в музыкально-сценических постановках XX в., а также в концертных выступлениях. Отмеченные высочайшим профессиональным мастерством и нашедшие отклик и признание критиков и меломанов, они вписаны в золотые страницы хроники почти столетнего фестиваля.

Библиографические ссылки

1. РУДНИЦКИЙ, Е. *Музыка и музыканты Третьего рейха*. Москва: Классика-XXI, 2017. ISBN 978-5-89817-440-8.
2. Neue Frauen bei den diesjährigen Festspielen. In: *Neues Wiener Journal*. 1938, 19 juli.
3. ДИДУЧЕНКО, Н. *Мария Чеботарь* [Рукопись]. Кишинев, 1970. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 2. Д. 381.
4. DANILĂ, A. *Maria Cebotari. Stea rătăcitoare. Блуждающая звезда*. Chisinau: Prut Internațional, 2015. ISBN 978-9975-3183-2-7.
5. FUHRICH, E., PROSSNITZ, G. *Die Salzburger Festspiele*. Band 1. Salzburg: Residenz Verlag, 1990.
6. RASPONI, L. *The last Prima Donnas*. New York: Alfred A. Knopf, 1982.

³ В роли Орфея выступила знаменитая певица Э. Хёнген, которая в память о своей партнерше по этому спектаклю, на похоронах М. Чеботари спела арию *Che farò senza Euridice* (*Потерял я Эвридику...*).

**STUDIUL ARTELOR
ȘI CULTUROLOGIE:**
istorie, teorie, practică

Nr.1 (34), 2019

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

Departamentul Activității Editoriale,
Poligrafie și Aprovizionare cu Cărți
Firma poligrafică
„VALINEX” SRL,
Chișinău, str. Florilor,
30/1A, 26B, tel. (022) 43-03-91

e-mail: info@valinex.md
<http://www.valinex.md>

Bun de tipar 20.12.2019
Coli editoriale 13,68. Coli de tipar conv. 18,8.
Format 60x84 1/8. Garnitură „Times” .
Hîrtie offset. Tirajul 200.