

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



ISSN 2345-1408
E-ISSN 2345-1831
Tipul B

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

Nr.2 (39), 2021

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef: Victoria MELNIC, dr. în studiul artelor, prof. univ., Maestru în Artă, rector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP)

Redactor responsabil: Tatiana COMENDANT, dr. în sociologie, conf. univ., prorector activitate științifică și de creație, AMTAP

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

MEMBRI:

Viorel MUNTEANU, dr., prof. univ., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Gheorghe MUSTEA, prof. univ., membru titular al Academiei de Științe a Moldovei, Artist al Poporului, Republica Moldova

Victor MORARU, dr. hab., prof. univ., membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei

Miloš MISTRİK, dr. hab., prof. univ., membru al Academiei de Științe al Slovaciei, Institutul de Teatru și Film, Bratislava, Slovacia

Atena Elena SIMIONESCU, dr., prof. univ., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Miruna RUNCAN, dr., prof. univ., Universitatea *Babeș-Bolyai*, Cluj-Napoca, România

Elena CHIRCEV, dr. hab., prof. univ., Academia de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj-Napoca, România

Andriej MOSKWIN, dr. hab., conf. univ., Universitatea din Varșovia, Polonia

Veronica DEMENESCU, dr. hab., prof. univ., Universitatea *Aurel Vlaicu*, Arad, România

Enio BARTOS, dr., prof. univ., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Tatiana BEREZOVICOVA, dr., prof. univ., prim-prorector activitate didactică, Maestru în Artă, AMTAP, Republica Moldova

Angelina ROȘCA-ICHIM, dr., prof. univ., Maestru în Artă, AMTAP, Republica Moldova

Rodica AVASILOAIE, lect. univ., director al Bibliotecii AMTAP, Republica Moldova

ÎN BAZA MATERIALELOR ȘTIINȚIFICE DIN CADRUL PROIECTULUI *PATRIMONIUL MUZICAL DIN REPUBLICA MOLDOVA (FOLCLOR ȘI CREAȚIE COMONISTICĂ): 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 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

CUPRINS

ARTĂ MUZICALĂ

BUNEA Diana, BADRAJAN Svetlana

APARIȚII EDITORIALE: PRIMELE CINCI VOLUME ALE REGISTRELOR ARHIVEI DE FOLCLOR A ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE DIN CHIȘINĂU

EDITORIAL NEWS: THE FIRST FIVE VOLUMES OF THE FOLKLORE ARCHIVE REGISTERS OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATER AND FINE ARTS FROM CHISINAU 8

MUZICĂ CONCERTANTĂ

САМБРИШ Елена

SAMBRIȘ Elena

КОНЦЕРТЫ ОЛЕГА НЕГРУЦЫ КАК ОТРАЖЕНИЕ ДИАЛОГА СТИЛЕЙ РАЗЛИЧНЫХ ЭПОХ (НА ПРИМЕРЕ *CONCERTO GROSSO* И КОНЦЕРТА ДЛЯ *ВИБРАФОНА/МАРИМБЫ С ОРКЕСТРОМ*)

CONCERTELE LUI OLEG NEGRUȚA CA REFLECTARE A DIALOGULUI STILURILOR DIN DIFERITE EPOCI (ÎN BAZA *CONCERTO GROSSO* ȘI *CONCERTULUI PENTRU VIBRAFON/MARIMBA CU ORCHESTRĂ*)

OLEG NEGRUTSA'S CONCERTOS AS REFLECTION OF THE DIALOGUE OF STYLES OF DIFFERENT EPOCHS (ON THE EXAMPLE OF *CONCERTO GROSSO* AND *CONCERTO FOR VIBRAPHONE/MARIMBA WITH ORCHESTRA*) 17

СИМОНЯНЦ Елена

SIMONEANȚ Elena

ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ В СТИЛЕВОЙ ПАНОРАМЕ ЕЕ ТВОРЧЕСТВА

CONCERTUL PENTRU PIAN DE GALINA USTVOLSKAYA ÎN PANORAMA STILISTICĂ A CREAȚIEI SALE

PIANO CONCERTO BY GALINA USTVOLSKAYA IN THE STYLISTIC PANORAMA OF HER CREATION 26

TĂLĂMBUȚĂ Radu, BUNEA Diana

CAPRICIUL MOLDOVENESC PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE V. CIOLAC: ASPECTE MUZICAL-STRUCTURALE ȘI INTERPRETATIVE

MOLDOVAN CAPRICCIO FOR VIOLIN AND PIANO BY V.CIOLAC: MUSICAL, STRUCTURAL AND PERFORMING ASPECTS 31

COSTIUC-COȘCIUG Tatiana**TRĂSĂTURI STILISTICE ȘI STRUCTURALE ÎN CONCERTUL PENTRU VOCE ȘI ORCHESTRĂ DE REINHOLD GLIER**

STYLISTIC AND STRUCTURAL FEATURES OF THE CONCERTO FOR VOICE AND ORCHESTRA BY REINHOLD GLIER 38

MUZICĂ DE CAMERĂ**TARAN Vladimir, ANDRIEȘ Vladimir****REINTERPRETAREA FORMELOR TRADIȚIONALE ÎN SONATA PENTRU FAGOT ȘI PIAN DE VITALIE VERHOLA**

REINTERPRETATION OF TRADITIONAL FORMS IN THE SONATA FOR BASSOON AND PIANO BY VITALY VERHOLA 43

ГУПАЛОВА Елена

GUPALOVA Elena

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ СБОРНИКИ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО НАСЛЕДИЯ ЗЛАТЫ ТКАЧ

PATRIMONIUL PIANISTIC AL ZLATEI TCACI ÎN CULEGERILE PENTRU PIAN EDITATE ÎN REPUBLICA MOLDOVA

PIANO HERITAGE OF ZLATA TKACH IN NATIONAL PIANO COLLECTIONS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA 54

GÎRBU Ecaterina**CICLUL PENTRU PIAN ILUZII DE VLADIMIR CIOLAC: ASPECTUL COMPOZIȚIONAL**

THE CYCLE FOR PIANO ILLUSIONS BY VLADIMIR CIOLAC: COMPOSITIONAL ASPECT 59

КОСТИКОВА Наталья

COSTICOVA Natalia

ПРЕТВОРЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ

TRATAREA ELEMENTELOR FOLCLORICE ÎN TRIOURILE PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX-XXI

TREATMENT OF FOLKLORE ELEMENTS IN THE PIANO TRIOS BY MOLDOVAN COMPOSERS AT THE TURN OF 20TH AND 21ST CENTURIES 68

MUZICĂ VOCALĂ**КОНУНОВА Елена, ЦИРКУНОВА Светлана**

CONUNOVA ELENA, ȚIRCUNIVA SVETLANA

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА ДЕВЯТАЯ ЛУНА ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ

ELEMENTELE DE BAZĂ ALE LIMBAJULUI MUZICAL ÎN CICLUL VOCAL A *NOUA LUNĂ ÎN CER* DE GHENADIE CIOBANU

BASIC ELEMENTS OF THE MUSICAL LANGUAGE IN THE VOCAL CYCLE *THE NINTH MOON* BY GHENADIE CIOBANU 73

VĂLUȚĂ-CIOINAC Diana, BADRAJAN Svetlana

ASPECTE ALE STUDIERII ROMANȚEI MONDENE ROMÂNEȘTI

ASPECTS OF STUDYING THE MODERN ROMANIAN ROMANCE 80

СТРЕЗЕВ Михаил

STREZEV Mihail

КАНТАТА *STABAT MATER* ДЛЯ МЕЦЦО-СОПРАНО И ОРГАНА ДМИТРИЯ КИЦЕНКО: КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ, МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, ТРАКТОВКА ОРГАННОЙ ПАРТИИ

CANTATA *STABAT MATER* PENTRU MEZZO-SOPRANĂ ȘI ORGĂ DE DMITRY KITSSENKO: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE, LIMBAJ MUZICAL, TRATAREA PARTIDEI ORGII

THE CANTATA *STABAT MATER* FOR MEZZO-SOPRANO AND ORGAN BY DMITRY KITSSENKO: COMPOSITIONAL FEATURES, MUSICAL LANGUAGE, INTERPRETATION OF THE ORGAN PART 84

ЖЕЛЯПОВА Татьяна

JELEAPOVA Tatiana

ПРЕТВОРЕНИЕ НЕКОТОРЫХ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПРИЗНАКОВ БОЛГАРСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В ХОРОВЫХ МИНИАТЮРАХ *ЕРГЕН ДЕДА* И *КАВАЛ СВИРИ* П. ЛЁНДЕВА

REFLECTAREA UNOR TRĂSĂTURI STILISTICE ALE FOLCLORULUI BULGAR ÎN MINIATURILE CORALE *ERGEN DEDA* ȘI *KAVAL SVIRI* DE P. LIONDEV

THE REFLECTION OF SOME STYLISTIC FEATURES OF THE BULGARIAN FOLKLORE IN CHORAL MINIATURES *ERGEN DEDA* AND *KAVAL SVIRI* BY P. LIONDEV 92

INTERPRETARE MUZICALĂ

BUSUIOC Tatiana

PERSONAJE FEMININE CENTRALE DIN OPERELE VERISTE ÎN REPERTORIUL TEATRULUI NAȚIONAL DE OPERĂ ȘI BALET *MARIA BIEȘU* DIN CHIȘINĂU

CENTRAL FEMALE CHARACTERS FROM VERISTIC OPERAS IN THE REPERTOIRE OF THE *MARIA BIESU* NATIONAL OPERA AND BALLET THEATER FROM CHISINAU

..... 98

ПИЛИПЕЦКИЙ Сергей, ЮХНО Ольга

PILIPETȘHI SERGHEI, IUHNO OLGA

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В РЕДАКЦИИ ДЛЯ ТЕНОРА (НА ПРИМЕРЕ *ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ В. ЗАГОРСКОГО*)

CREAȚII VOCAL-CAMERALE ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA
ÎN VERSIUNEA PENTRU TENOR (ÎN BAZA *POEMULUI LIRIC* DE V. ZAGORSCHI)

CHAMBER-VOCAL WORKS OF COMPOSERS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN
THE VERSION FOR TENOR (ON THE EXAMPLE OF A *LYRIC POEM* BY V. ZAGORSKY
..... 103

DRAGOI Vasile

ANSAMBLUL ETNOFOLCLORIC *DRĂGAICA* DIN ORAȘUL SLOBOZIA —
PROMOTOR AL FOLCLORULUI DIN STÂNGA NISTRULUI

THE ETHNOFOLKLORIC ENSEMBLE *DRĂGAICA* FROM THE TOWN OF SLOBOZIA —
PROMOTER OF FOLKLORE FROM THE LEFT SIDE OF THE RIVER DNIESTER
..... 110

GRIB Vitalie

ASPECTE ALE UTILIZĂRII ORNAMENTELOR ÎN REPERTORIUL LĂUTARULUI
FILIP TODIRAȘCU

ASPECTS OF THE USE OF ORNAMENTS IN THE REPERTORY OF THE FIDDLER-
VIOLINIST FILIP TODIRAȘCU 114

DRUȚĂ Andrei, BUNEA Diana

INOVAȚII ÎN ARTA CONTEMPORANĂ DE CONFEȚIONARE A NAIULUI:
MEȘTERII ION ȘI IONUȚ PREDA

INNOVATIONS IN THE CONTEMPORARY ART OF PANPIPE MANUFACTURING: THE
MAKERS ION AND IONUȚ PREDA 119

CEAUSOV Denis

ДИРИЖЕРСКАЯ ТРАКТОВКА МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА
ФОЛЬКЛОРНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В *СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ*
Э. ГРИГА

TRATAREA DIRIJORALĂ A MATERIALULUI MUZICAL DE ORIGINE FOLCLORICĂ
ÎN *DANSURILE SIMFONICE* DE E. GRIEG

CONDUCTOR'S TREATMENT OF MUSIC MATERIAL OF FOLKLORE ORIGIN IN
SYMPHONIC DANCES BY E. GRIEG 126

VITIUC Alexander

IMPROVING THE DESIGN FEATURES OF THE BASS GUITAR (1950S – TO THE
PRESENT DAY)

PERFEȚIONAREA CONSTRUCȚIEI CHITAREI-BAS (ÎNCEPÂND CU ANII 1950 ȘI
PÂNĂ ÎN PREZENT)

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ КОНСТРУКТИВНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ БАС-ГИТАРЫ
(1950-Е – ПО СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ) 133

PROFILURI DE MUZICIENI

ХАТИПОВА Инна

HATIPOVA Inna

СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ МИХАИЛА ВАСИЛЬЕВИЧА СЕЧКИНА

FILE DIN BIOGRAFIA ARTISTICĂ A LUI MIHAIL SECICHIN

PAGES FROM MIKHAIL VASILIEVICH SECHKIN'S CREATIVE BIOGRAPHY 138

МЕЛЬНИК Тамара

MELNIC Tamara

СТАНОВЛЕНИЕ ПРЕДМЕТА *ОБЩЕЕ ФОРТЕПИАНО* В КОНТЕКСТЕ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В.П. ГУТОРА

CONSTITUIREA DISCIPLINEI *PIAN GENERAL* ÎN CONTEXTUL ACTIVITĂȚII ȘTIINȚIFICO-METODICE A LUI V. GUTOR

FORMATION OF *THE GENERAL PIANO TEACHING* AS A SUBJECT IN THE CONTEXT OF THE SCIENTIFIC ACTIVITY OF V. GUTOR 145

BOGOS Gabriela

MĂRTURII MEMORIALISTICE INEDITE DESPRE PROFESORUL VICTOR CEAICOVSKI

UNIQUE MEMORIALISTIC TESTIMONIES ABOUT PROFESSOR VICTOR CEAICOVSKI 150

DERMENJI Ecaterina

ION RADU — DISCIPOL AL PROFESORULUI GLEB CIAICOVSCHI-MEREȘANU

ION RADU — DISCIPLE OF PROFESSOR GLEB CIAICOVSCHI-MEREȘANU 154

ПИЛИПЕЦКИЙ СЕРГЕЙ

PILIPETCHI SERGHEI

МАРИЯ ЧЕБОТАРИ В ОПЕРАХ М.И. ГЛИНКИ И П.И. ЧАЙКОВСКОГО

MARIA SEBOTARI ÎN OPERELE LUI M.I. GLINKA ȘI P.I. CEAIKOVSKI

MARIA SEBOTARI IN THE OPERAS BY M.I. GLINKA AND P.I. TCHAIKOVSKY 158

ARTĂ MUZICALĂ

APARIȚII EDITORIALE: PRIMELE CINCI VOLUME ALE REGISTRELOR ARHIVEI DE FOLCLOR A ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE DIN CHIȘINĂU

EDITORIAL NEWS: THE FIRST FIVE VOLUMES OF THE FOLKLORE ARCHIVE REGISTERS OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATER AND FINE ARTS FROM CHISINAU

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

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

CZU 78.031.4(478)(083.8)

ORCID ID 0000-0002-4488-0834

ORCID ID 0000-0002-3842-9676

Articolul este dedicat unor apariții editoriale de importanță majoră pentru patrimoniul cultural-muzical național — primele 5 volume ale Registrelor Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, editate în cadrul proiectului instituțional „Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare (2015–2019)”, care s-a desfășurat în cadrul AMTAP. Au fost expuse date din istoria arhivei, premisele și cadrul proiectului instituțional în care s-au elaborat registrele, a fost relevată structura și cele mai importante date pe care le conțin acestea. Autorii au prezentat modelele de grile completate ale registrelor, cât și tabelele cu localități și numărul de melodii din fiecare volum. De asemenea, a fost scoasă în evidență și valoarea științifică, metodică, practică ș.a. a acestor publicații. Autorii au conchis că cele 5 volume ale Registrului digital al Arhivei de folclor a AMTAP reprezintă nu doar elaborarea unei baze de date a patrimoniului nostru muzical imaterial, ci și o contribuție în procesul de valorificare științifică și didactică a materialelor arhivei în cauză.

Cuvinte-cheie: *Registrul digital al Arhivei de folclor a AMTAP, noutăți editoriale, etnomuzicologie, folclor muzical, patrimoniu cultural-muzical național*

The article is dedicated to the editorial appearances of major importance for national musical and cultural patrimony — the 5 Volumes of the Folklore Archive Registers of the Academy of Music, Theater and Fine Arts, published within the institutional project „The musical heritage from the Republic of Moldova (folklore and compositional creation): actualization, systematization, digitization (2015–2019)”, that was developed at the AMTFA. The authors presented data from the history of the archive, the premises and the framework in which the registers were elaborated and revealed the structure and the most important data they contain. They presented the completed grid models of the register and the tables indicating the localities and the number of melodies edited in each volume. The scientific, methodic and practical value of these publications was also highlighted and it was concluded that the Registers of the Folklore Archive of the Academy of Music, Theater and Fine Arts represent not only the elaboration of a database of the musical folklore heritage, but also, a contribution to the scientific and didactic valorization process of archive materials.

Keywords: *the Register of the Folklore Archive of the AMTFA, editorial appearances, ethnomusicology, musical folklore; national musical-cultural patrimony*

Introducere. În 2018–2019, la Chișinău a apărut o serie de publicații științifice unice în felul lor — este vorba despre cele 5 volume ale Registrului digital al Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice [1–5], care conțin peste 2000 de expresii folclorice din cele circa 16000

înregistrate, în cadrul **proiectului instituțional Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare (2015–2019)**, care s-a desfășurat în cadrul AMTAP, autorii articolului fiind colaboratori ai proiectului. Proiectul s-a înscris în direcțiile prioritare ale politicilor contemporane naționale și internaționale de salvagardare a patrimoniului cultural imaterial. Publicarea volumelor Registrului digital al Arhivei de folclor a AMTAP reprezintă nu doar crearea unei baze de date a patrimoniului nostru muzical imaterial, ci și o contribuție în procesul de valorificare științifică a materialelor arhivei în cauză.

Argumentele majore care au motivat apariția acestui proiect, ce vizează cea mai mare arhivă de folclor din republica noastră, de o valoare inestimabilă, s-au axat pe necesitatea de digitalizare și sistematizare a materialelor audio, având în vedere starea precară a înregistrărilor (pe bobine de magnetofon) și a vechilor registre (aflate într-un singur exemplar, completat în grafie chirilică). Membrii proiectului și-au fixat drept scop să digitalizeze înregistrările audio și să elaboreze registrele în format nou digital. Astfel, sarcinile concrete au inclus: elaborarea metodologiilor de sistematizare, corectarea, completarea cu date analitice noi, redactarea și publicarea registrelor digitale pe suport de hârtie. Primii ani ai proiectului au fost dedicați prelucrării și digitalizării materialelor audio la standardele accesibile la moment (având în vedere tehnica de care am dispus în cadrul proiectului).

În anul 2018 au fost publicate primele patru volume, iar cel de-al V-lea volum a văzut lumina tiparului în 2019. Registrele digitale noi conțin 20 de grile, completate cu informații de ordin statistic și științific, ceea ce oferă posibilități oricărei persoane interesate să se documenteze, să cerceteze sau să valorifice creațiile folclorice pe care le deține Arhiva AMTAP.

Membrii proiectului, etnomuzicologii Diana Bunea, Svetlana Badrajan, Nicolae Slabari, care au participat la elaborarea registrelor au o bogată experiență în domeniul științifico-didactic de specialitate, fiind titulari la AMTAP, având numeroase publicații, fiind implicați și în diverse alte activități în domeniu. Nicolae Slabari este șeful Arhivei de folclor AMTAP.

1. Din istoria arhivei de folclor a AMTAP din Chișinău.

Istoria Arhivei de folclor de la AMTAP începe odată cu înființarea în anul 1945 a cabinetului de folclor la Conservatorul Moldovenesc de Stat din Chișinău (actualmente AMTAP), ceea ce presupunea și realizarea investigațiilor de teren sistematice, de către profesorii și studenții instituției. Chiar dacă aceste cercetări de teren nu erau dotate cu aparatul specializat și înregistrarea materialului muzical se efectua după auz, totuși, în 1956 cabinetul de folclor dispunea de o colecție de aproximativ 2000 de creații, înregistrate în raioanele Hâncești și Ceadâr-Lunga — zona de centru, de către muzicieni, care ulterior au devenit personalități marcante ale culturii muzicale. Printre aceștia se află Gleb Ciaicovschi-Mereșanu (muzicolog, folclorist, 1919–1999), primul laborant al cabinetului de folclor; Mihail Caftanat (dirijor, conferențiar universitar, 1946–2014); Nicolai Ponomarenco (muzicolog, compozitor, 1893–1952); Boris Kotlearov (compozitor, muzicolog, 1913–1982); Solomon Lobel (compozitor, 1910–1981); Nicolae Chiosa (cântăreț, folclorist, 1924–1998); Orest Tarasenco (pianist, compozitor, muzicolog, 1906–1994); Gheorghe Borș (cântăreț, compozitor, profesor, 1898–1984) ș.a. Printre categoriile folclorice înregistrate atunci se numărau cântece epice, colinde, și, în special, cântece propriu-zise.

În iulie 1956 cabinetul de folclor al Conservatorului, printr-un ordin al Ministerului Culturii și al Consiliului de miniștri de atunci, a fost desființat. Inițial colecția de folclor trebuia să treacă în posesia Institutului de Istorie, Limbă și Literatură al Academiei de Științe, în realitate, a ajuns în Arhiva Centrului Republican de Creație Populară (actualmente Centrul Național de Conservare și Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial). Însă, cu regret, în urma unui incendiu devastator produs prin anii 1960, în clădirea Centrului Republican de Creație Populară unde se afla și arhiva, materialele date au fost distruse.

Între anii 1957–1964, după desființarea cabinetului de folclor, pe parcursul aproximativ a șase ani, nu s-au efectuat investigații de teren. Ele au fost reluate începând cu anul 1964, utilizându-se deja tehnica de înregistrare a timpului — magnetofonele. Numeroși profesori și studenți, muzicologi, compozitori, instrumentiști și-au adus aportul în cadrul expedițiilor folclorice. Printre aceștia amintim pe Iulia Țibulschi (compozitoare, n.1933), Stepan Stoianov (muzicolog, 1934–1997), Ion Macovei (compozitor, 1947–2011), Eugen Doga (compozitor, n.1937), Felix Biriucov (muzicolog, 1940–2015), Oleg Negruța (compozitor, n.1935) ș.a. Materialul muzical a cuprins aproximativ 584 de lucrări, înregistrate în raioanele Hâncești, Călărași, Orhei, Ceadâr-Lunga, Sângerei, Leova, zonele de centru și de sud; Donușeni — zona de nord; or. Chișinău; raionul Bolgrad, regiunea Odesa și se păstrează în arhiva de folclor. Anii de naștere ai informatorilor oscilau între 1866–1900. Valoroase sunt creațiile înregistrate de la P. Murga (a.n. indicat — 1866), lăutar violonist din s. Slobodca, r. Orhei — zona de codru; V. Grosu (a.n. indicat — 1890), voce, s. Lozova, r. Călărași; Elena Boghiceanu (a.n. indicat — 1873), voce, or. Hâncești — zona de centru ș.a.

Repertoriul de melodii vocale și instrumentale al arhivei era reprezentat de folclorul ritual, în special: de nuntă, bocete, colinde, la scâldatul copilului și neritual: doine, cântece epice, cântece propriu-zise, romanțe, melodii de joc ș.a. Dintre acestea am dori să menționăm două variante ale melodiei Banu Mărăcine, interpretate de violonistul Porfirie Murga și de trompetistul Simion Blidari (a.n. indicat — 1928) melodie atestată, precum se știe, încă în sec. al XVI-lea, în tabulatura lui Jan din Lublin (1540) cu titlul *Haiducky*, în Codicele Caioni (sec. XVII), dar și în alte colecții.

În anul 1968 la Conservatorul Moldovenesc de Stat (Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice) este înființată Catedra folclor, care și-a desfășurat activitatea până la sfârșitul anilor '90 ai sec. XX (mai exact, până în 1998), fiind periodic închisă și redeschisă. Această catedră a constituit începutul unei etape noi în activitatea de investigare și cercetare științifică a folclorului muzical. Șef al catedrei a fost numit Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, neobosit cercetător, care a rămas fidel catedrei și muncii de studiere și valorificare a tezaurului folcloric pentru toată viața. Din acest an (1968) se desfășoară o activitate folcloristică planificată. Anual, în cadrul practicii folclorice a studenților, se întreprind expediții colective pe parcursul a cel puțin două săptămâni în luna iunie.

De asemenea, se efectuează investigații de teren individuale de către profesorii catedrei în perioada de iarnă și de vară. Este înregistrat nu numai folclor românesc, dar și ucrainesc, rusesc, bulgăresc, găgăuzesc, țigănesc, evreiesc. Printre aceste creații descoperim cântece interpretate la 2 voci, în special, din zona transnistreană, zonă de interferență etnică româno-ucraineană. În unele lucrări melodia aparține melosului moldovenesc, în altele este preluată din folclorul ucrainean, executate cu text în română. De asemenea, sunt înregistrate și creații ce reprezintă alte zone românești, care au fost învățate în mare parte de la radio, chiar dacă posturile românești erau interzise până în anii '90.

În prezent, Arhiva de folclor a AMTAP dispune de aproximativ 16 mii de documente sonore culese pe teritoriul Republicii Moldova, în Bucovina, sudul Basarabiei — Ucraina, material ce ne oferă un imens teren de cercetare. Estimăm aproximativ, deoarece o parte din materiale încă nu au fost copiate de pe casetele audio vechi și arhivate. Printre cei care au contribuit la completarea arhivei la această etapă se numără Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, Adela Raevschi (folclorist, profesoară de limba română), Andrei Tamazlăcaru (etnomuzicolog), Iaroslav Mironenko (etnomuzicolog, profesor), Dmitri Gagauz (compozitor, profesor), Constantin Rusnac, Victor Botnaru (interpret-instrumente populare, profesor), Svetlana Badrajan (etnomuzicolog, profesor), Diana Bunea (etnomuzicolog, profesor) ș.a.

Au fost înregistrați numeroși rapsozi populari, precum Filip Todirașcu (a.n. indicat — 1914), violonist (s. Costești, r. Ialoveni — în prezent se desfășoară și un concurs al violoniștilor în memoria lăutarului, care îi poartă numele); Gh. Bobeico (a.n. indicat — 1930), violonist (s. Mileștii Mici, r. Ialoveni); Gh. Duminică (a.n. indicat — 1909), violonist (s. Grăsenii Vechi, r. Ungheni), toți trei sunt descendenți ai dinastiilor de lăutari, L. Severin (a.n. indicat — 1957), voce (s. Horăști, r. Ialoveni) ș.a.

— zona de centru; Gh. Angheluș (a.n. indicat — 1910), violonist, Vl. Cioclea (a.n. indicat — 1888), fluier, (s. Trebisăuți, r. Briceni), V. Bejan (a.n. indicat — 1920), trompetă, S. Neniță (a.n. indicat — 1934), violonist, (s. Varatic, r. Râșcani), la fel descendent din lăutari — nordul Basarabiei; E. Anastasiu (a.n. indicat — 1919), voce, (s. Manta, r. Cahul) — zona de sud, o colportoare și o creatoare autentică și mulți alți rapsozi ai satelor. Unele din creațiile preluate de la E. Anastasiu au fost publicate în colecția *Trandafir bătuț la poartă* de A. Tamazlăcaru (1980). În anul 1970 au fost înregistrate, probabil copiate clandestin de pe un disc, câteva creații interpretate de Grigoraș Dinicu. Există înregistrări cu diferite grupuri instrumentale, orchestre. Spre exemplu: orchestra *Folclor* în prima componență, (înființată în 1967), înregistrările sunt din 1969. Printre primii instrumentiști ai orchestrei se numără muzicieni de tradiție orală, descendenți din lăutari, precum violoniștii Ignat Bratu sau Dumitru Blajinu.

Menționăm în mod deosebit colecția semnată de I. Mironenko *Și cântă codrului cu drag* (1987). Ea include material muzical înregistrat de către etnomuzicolog în anii '80 în satele moldovenești din Caucazul de Nord, Rusia. Comunitățile date au fost create de către țăranii basarabeni în urma reformei din 1861, în special din zona de Codru, nevoiți să-și părăsească satele, fiind ademeniți cu pământ în regiunile rusești îndepărtate. Ei au păstrat un repertoriu folcloric inedit și destul de bogat, de fapt putem spune, conservat, ce cuprinde creații rituale funebre și nupțiale, creații din folclorul copiilor și pentru copii, păstorești, cântece propriu-zise, balade, melodii de joc.

Alte colecții de folclor muzical redactate în baza materialelor arhivei de folclor sunt: *Doine, Cântece, Jocuri* (1972); *Lerui ler* (1986) și *Romanțe și cântece de lume* (1990) de G. Ciaicovschi-Mereșanu; *Ca la noi în sat* (1981), *Cucușor cu pană sură* (1988) de C. Rusnac; *Busuioc floare cătată* (1982) de E. Florea. A fost editată o antologie din două discuri de vinil cu creații muzicale folclorice selectate din materialele arhivei, îngrijită de G. Ciaicovschi-Mereșanu (1986). Evident, în aceste colecții se conține o parte infimă a creațiilor muzicale din Arhiva AMTAP, restul își așteaptă cercetătorul său.

Din păcate, odată cu reorganizările și problemele financiare din anii 1990, expedițiile folclorice au fost întrerupte, iar Arhiva nu s-a mai completat decât în mod sporadic. În anii 2000, colaboratorii AMTAP au depus anumite eforturi de a moderniza Arhiva de folclor. Astfel, o mare parte a materialelor de pe bobine magnetice și casete au fost convertite în format digital, sub forma unor fișiere audio cu o durată totală aproximativă de circa 30–40 de minute, fiecare conținând de la 2 la 20 de creații. Însă, atunci, din motive tehnice, nu s-a reușit catalogarea acestor fișiere.

În 2011–2012, cu străduința etnomuzicologului doctor Rodney Garnett din SUA (care a studiat naiul în cadrul unui stagiu la AMTAP), s-au făcut fotocopii digitale după registrele vechi. Aceste documente, completate în grafie chirilică și existente într-un singur exemplar, conțin o serie de date despre fiecare fișier audio (anul și locul înregistrării, numele și vârsta informatorilor ș.a., fiind completate pe parcursul anilor, după fiecare expediție — de regulă, de către conducătorul sau chiar de studenții care participase la aceasta. Totuși, caracterul acestor date rămâne a fi unul informativ-statistic, preconizat pentru o primă treaptă de cercetare științifică. Doar o singură grilă în registrele vechi conține sistematizarea tematic-genuistică a melodiilor.

2. Problema salvagărdării Arhivei.

Având în vedere valoarea inestimabilă a materialelor ce se conțin în arhivă, problema salvagărdării acestora a fost mereu una de stringentă necesitate, fiind vorba de păstrarea și valorificarea ulterioară a unui tezaur național de o valoare universală. În acest context, a fost binevenită adoptarea Legii Republicii Moldova privind Protejarea patrimoniului cultural imaterial (Legea nr.58 din 20.03.2012), unde sunt stipulate inclusiv activitățile de salvagărdare a patrimoniului cultural imaterial. Totodată, această lege se află în concordanță cu recomandările UNESCO privind protejarea culturii tradiționale și a folclorului (din 15.11.1989) în care sunt formulate concepte referitoare la identificarea, conservarea, păstrarea, propagarea, ocrotirea și cooperarea internațională și a schimbului de experiență în domeniu. Prestigioasa organizație internațională subliniază necesitatea dezvoltării instituțiilor

naționale care se preocupă de folclor cu scopul de a-l include în registre regionale și globale, de a crea sisteme de identificare și înregistrare (colectare, catalogare, transcriere) sau de dezvoltare a celor deja existente, sub formă de manuale, ghiduri de date de colectare, cataloage model etc. – astfel, proiectul instituțional în cadrul căruia au fost inițiate aceste activități de salvagardare, s-a conformat atât legislației în vigoare, cât și recomandărilor acestui prestigios organism cultural internațional, fiind binevenit în soluționarea problemelor date.

3. Proiectul instituțional *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare.*

Activitățile în cadrul proiectului. Proiectul instituțional *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare* a fost elaborat și s-a desfășurat la AMTAP, în lumina acestor legi. Pentru prima dată la noi în republică, în cadrul proiectului, s-a lucrat asupra sistematizării informațiilor privind folclorul muzical din Arhiva de folclor a AMTAP în format electronic. Au fost elaborate concepția și metodologia de lucru asupra registrului digital, au fost identificate principiile de prelucrare a informațiilor. De asemenea, au fost publicate 5 volume ale registrului arhivei, sub două forme — pe suport de hârtie și în format digital.

Registrul digital pe suport de hârtie conține 20 de grile în care sunt indicate datele-pașaport ale fiecărei creații:

Nr. nou în arhivă	Nr. vechi în arhivă	Titlul lucrării	Clasificare primară	Categorie	Temă	Mod de interpretare	Instrument	Sursă	Etnie	Localitatea înregistrării: sat, oraș/raion
FR69-282	155.6	Marș pentru nun	instrumentale	rituale familiale – nunta	mire/mireasă	ansamblu instrumental	vioară, clarinet, două trompete, tenor, tobă	rural	românesc	Cahul, Manta
FR69-283	155.7	Sârba	instrumentale	nerituale de dans	sârba	ansamblu instrumental	vioară, clarinet, două trompete, tenor, tobă	rural	românesc	Cahul, Manta

Anul înregistrării	Colectat de	Nume informator	Anul nașterii informatorului	Sistem ritmic	Metronom	Durata min.-sec.	Vers	Note analitice și tehnice
1969	Ciaicovschi-Mereșanu Gleb cu studenții (vezi nota)	Nunta în satul Manta (vezi nota)	29 iunie, 1969	de dans	♩ = 138	2.14	x	anunț: întâmpinarea nunilor mari
1969	Ciaicovschi-Mereșanu Gleb cu studenții (vezi nota)	Nunta în satul Manta (vezi nota)	29 iunie, 1969	de dans	♩ = 194	1.01	x	înregistrare din cadrul nunții tradiționale în satul Manta

Cele 20 de grile din registru conțin un spectru larg de informații cu caracter enciclopedic referitor la un anumit element folcloric înregistrat în format audio: de la datele de pașaportizare a interpretului, localitatea, anul înregistrării, persoana sau echipa care a efectuat investigațiile de teren, până la informațiile cu caracter științifico-didactic, — ne referim la categoria folclorică, modul de

interpretare, sursa de execuție, versificația (în cazul unei producții vocale), sistemul ritmic, notele analitice ș.a.

Identificarea acestor grile s-a realizat având în vedere lucrări fundamentale din domeniul metodei de cercetare a folclorului, evident și cea elaborată de Constantin Brăiloiu, care se axează pe anumite principii, precum: „respectarea autenticității, observarea realității sincretice și considerarea funcționalității sociale. Cel din urmă principiu presupune considerarea „diferențelor” sociale de vârstă, sex, etnice, a gradului de profesionalizare” (în binomul lăutari-țărani), a rolului melodiilor după ocazia de interpretare (mai ales în cazul ritualelor)” [6, p.92]. Această informație cu caracter sistemic și analitic va facilita procesul de însușire a unei creații folclorice de către un interpret și va constitui o bază metodologică importantă pentru un cercetător.

4. Valorificarea teoretico-științifică și practică.

Sub aspectul valorificării științifice trebuie să subliniem corespunderea metodologiei de clasificare utilizată în registru cu cele trei tipuri fundamentale de cercetare: *cercetarea nemijlocită* care pornește de la faptul de folclor viu și presupune cercetare de teren; *cercetarea tipologică*, ce presupune sistematizarea și clasificarea materialului cules după anumite sisteme metodice; *interpretarea teoretico-științifică* a faptelor și informațiilor înregistrate, determinată de complexitatea obiectului, de volumul materialului înregistrat.

Interpretarea teoretico-științifică, la rândul ei, are mai multe obiective: *cercetare istoricizantă*, cu scopul de a defini geneza, apariția, evoluția faptelor de folclor, în raport cu evoluția istorică a comunităților; *cercetare funcțională* pentru descifrarea rolului faptelor de folclor în viața colectivităților care le vehiculează și *analiza morfologică/muzicală*. Ne referim la descifrarea semnificațiilor integrate în conținutul și structura creațiilor folclorice, la descrierea modelelor artistice și a mijloacelor de expresie prin intermediul cărora semnificațiile sunt transmise. Toate acestea sunt reflectate în cele 20 de grile cu informații din registru.

S-au întocmit și un șir întreg de **note explicative**, unele dintre acestea variind de la un volum la altul. Spre exemplu, s-a stipulat modalitatea de notare a numelor proprii, întrucât în registrul vechi toate au fost notate conform tradiției rusești (cu patronimic, de ex., Moraru Maria Ivanovna) și, evident, a fost necesară o revizuire/adaptare la realitățile limbii române. Astfel, deși antroponimia română nu presupune notarea patronimicului, în cadrul proiectului, am stăruit asupra păstrării oricăror informații cu valoare de document arhivistic. În registrul digital nou am transcris patronimicul de model rusesc (Ivanovna, Grigorievici etc.) sub formă de nume propriu (Ion, Grigore), de ex.: Moraru Maria Ion sau Cucu Grigore Vasile care se va citi cu sensul de Moraru Maria, fiica lui Ion, Cucu Grigore, fiul lui Vasile, etc.

Sub aspectul valorificării materialelor în practica artistică, *Registrul* oferă informații ce vizează nu doar parcursul melodic și poetic al materialului înregistrat, ci și date prețioase referitoare la maniera de interpretare vocală sau instrumentală, în dependență de locul/zona folclorică unde a fost înregistrat. Astfel, interpreții de folclor vor putea beneficia de un „contact direct”, peste ani, cu purtătorul de folclor, dispunând de un suport informațional original, la care se vor putea raporta/referi în procesele de interpretare și creație.

5. Structura Registrelor.

Localitățile din care au fost culese melodiile cât și numărul melodiilor adnotate incluse au fost indicate în grile separate, la începutul fiecărui volum. Prezentăm mai jos informațiile din aceste grile.

VOLUMUL I			
Raionul	Satul	Anul	Nr. de creații
Hâncești Călărași Orhei	----- ----- Slobodca	1964	56
Sângerei (în registrul vechi indicată denumirea în perioada sovietică — Lazo)	Dumbrăvița, Coșcodeni, Slobozia-Măgureni, Bursuceni	1967	62
Orhei ----//--- ---//--- ---//--- Leova Dondușeni	Ghetlova, Dâșcova, Chiperceni, Curleni, Hulboca, Puținței, Șarcani, Nicolaeuca, Oxentia, Malovata, Mârzaci, Noroceni, Morozeni Covurlui Sudarca	1968	254
---	---	---	Total — 372 creații
VOLUMUL II			
Raionul	Satul	Anul	Nr de creații
Călărași	Bravicea	1969	41
Briceni	Trebisăuți	---//---	96
Anenii-Noi	Horești		6
Hâncești	Mingir, Voinescu, Clococeni, Cărpineni, Horjești	----//---	116
---	---	---	Total — 260 creații
VOLUMUL III			
Raionul	Satul	Anul	Nr de creații
CAHUL (în anii 1969–1970, aceste sate intrau în jurisdicția raionului Vulcănești, astfel, toate anunțurile audio conțin această informație)	Manta	1969	166
	Manta, Colibași, Vadul-lui-Isac	1970	187
---	---	---	Total — 353 creații
VOLUMUL IV			
Zona // Raionul	Orașul // Satul	Anul	Nr de creații
CHIȘINĂU, 1969		1969	16
Festivalul folcloric zonal Stepa Bugeacului	Cimișlia, Leova, Cahul, Vulcănești	1969	60
Festivalul folcloric zonal stepa bălților	Drochia, Dondușeni, Edineț, Glodeni, Soroca, Briceni, Florești, Fălești, Sângerei, Râșcani	1969	122

Festivalul folcloric zonal Zona codrilor	Orhei, Nisporeni, Călărași, Râbnița, Rezina, Căușeni, Ungheni	1969	89
Orhei	Isacova, Cucuruzeni, Ivancea, Step-Soci	1969	17
Edineț	Parcova	1970	4
Hâncești	Fundul-Galbenei	1970	56
Ungheni	Grăsenii-Vechi	1970	59
Anenii-noi	Delacău	1970	50
Strășeni	Recea, Tătăraști, Tabăra (astăzi, raionul Orhei)	1970	141
Diverse localități	Reg.Odesa, Reg. Cernăuți, Ungheni, Anenii-Noi, Briceni, Strășeni	1970	8
Total melodii	1969: 288 melodii 1970: 333 melodii	631	
VOLUMUL V			
Zona // Raionul	Orașul // Satul	Anul	Nr. de creații
Briceni	Trebisăuți	1970	73
Hâncești	Mereșni	1970	52
Noua-Suliță, Ucraina	Mahala	1970	18
România, Botoșani	Movila ruptă	1971	22
Grigoriopol	Teia, Tocmazeia	1971	92
Călărași	Dereneu	1971	113
Chișinău		1971	12
Camenca	Podoima	1971	45
Chișinău	Festivalul mărtisor	1971	69
Ucraina, Cernăuți	Voloca, Krasnii Okteabri	1971	24
Fălești	Călugăr		15
Cahul, Vulcănești			5
Total melodii	1969: 144 melodii 1970: 369 melodii	539	

Așadar, per total, în cele 5 volume publicate, au fost catalogate și adnotate 2155 de creații, din raioanele: Hâncești, Călărași, Orhei, Sângerei, Ungheni, Strășeni, Anenii-Noi, Cahul, Vulcănești, Leova, Edineț, Dondușeni, Fălești, Camenca, Grigoriopol, din Cernăuți, Noua-Suliță (Ucraina), și Botoșani, România, culese între anii 1964–1971.

Această muncă urmează a fi continuată, întrucât aceste cifre reprezintă un volum de aproximativ a opta parte din materialele arhivei. Însă, pentru moment, aceasta a fost sistată, din cauza lipsei finanțării.

6. Registrele digitale ale Arhivei de folclor a AMTAP ca bază de date a patrimoniului muzical imaterial.

Publicarea volumelor Registrului digital al Arhivei de folclor a AMTAP reprezintă nu doar **crearea unei baze de date** a patrimoniului nostru muzical imaterial, la nivel național și internațional, ci și o contribuție în procesul de valorificare științifică și didactică a materialelor arhivei în cauză. Ele sunt puse, în primul rând, la dispoziția studenților/masteranzilor/doctoranzilor de la specialitățile muzicologie, compoziție, instrumente populare și canto popular pentru utilizarea lor în procesul de studiu atât la specialitate, ne referim la interpretare, cât și pentru abordare creativă (compoziție) sau științifică – teze anuale, de licență, master, doctorat.

Registrul reprezintă și o bază de date cu caracter metodic pentru profesorii ce predau cursurile de *Folclor muzical, Istoria artei interpretative la instrumente populare, Istoria artei interpretative*

vocale populare, Ritualuri populare, Istoria muzicii naționale, dar și pentru oricine interesat de interpretarea și cercetarea folclorului muzical.

Concluzii. Utilizarea materialelor *Registrului Arhivei de folclor* a AMTAP, elaborat conform unor principii metodologice fundamentale, specifice științei etnomuzicologice moderne, va avea un impact didactic și sociocultural important, având în vedere faptul că înregistrările ce se conțin în Arhivă au valoare de document audio cultural-istoric. Posibilitatea de le utiliza atât ca sursă științifică, pentru cercetări ulterioare, cât și ca sursă de documentare și informare pentru interpreții (soliști vocali sau instrumentiști de muzică folclorică) care doresc să reconstituie/păstreze/interpreteze etc., repertoriile tradiționale, are o importanță majoră în procesul de salvagardare a folclorului, are un rol decisiv în educația muzicală la toate nivelele învățământului de specialitate, în formarea unor personalități artistice de înaltă ținută profesionistă, contribuind la cultivarea și valorificarea tezaurului culturii populare naționale. Toate acestea vor contribui la păstrarea continuității poporului nostru pe acest pământ, la cunoașterea cât mai obiectivă a trecutului nostru istoric, social și cultural, sporind interesul tinerelor generații pentru tradițiile naționale, valorile culturii și folclorului românesc în general, va înlesni și va da un imbold pentru diverse activități de salvagardare a folclorului, în cadrul legislației adoptate recent în acest sens.

Referințe bibliografice

1. BUNEA, D., BADRAJAN, S., SLABARI, N. *Registrul digital al Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău: Anii 1964–1968*. Volumul I. Chișinău: Valinex, 2018. ISBN 978-9975-68-351-7.
2. BUNEA, D., BADRAJAN, S., SLABARI, N. *Registrul digital al Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău: Anul 1969*. Volumul II. Chișinău: Valinex, 2018. ISBN 978-9975-68-351-7.
3. BUNEA, D., BADRAJAN, S., SLABARI, N. *Registrul digital al Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău: Anii 1969–1970*. Volumul III. Chișinău: Valinex, 2018. ISBN 978-9975-68-356-2.
4. BUNEA, D., BADRAJAN, S., SLABARI, N. *Registrul digital al Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău: Anii 1969–1970*. Volumul IV. Chișinău: Valinex, 2018. ISBN 978-9975-68-364-7.
5. BUNEA, D., BADRAJAN, S., SLABARI, N. *Registrul digital al Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău: Anii 1970–1971*. Volumul V. Chișinău: Valinex, 2019. ISBN 978-9975-68-351-7.
6. *Etnologie românească. Folcloristică și etnomuzicologie: Metode. Arhive. Instrumente de lucru*. Vol II. Partea I. Coord. S. Ispas, N. Coatu. București: Editura Academiei Române, 2007.

MUZICĂ CONCERTANTĂ**КОНЦЕРТЫ ОЛЕГА НЕГРУЦЫ КАК ОТРАЖЕНИЕ ДИАЛОГА СТИЛЕЙ
РАЗЛИЧНЫХ ЭПОХ (НА ПРИМЕРЕ *CONCERTO GROSSO* И *КОНЦЕРТА ДЛЯ
ВИБРАФОНА/МАРИМБЫ С ОРКЕСТРОМ*)**

CONCERTELE LUI OLEG NEGRUȚA CA REFLECTARE A DIALOGULUI
STILURILOR DIN DIFERITE EPOCI (ÎN BAZA *CONCERTO GROSSO* ȘI A
CONCERTULUI PENTRU VIBRAFON/MARIMBA CU ORCHESTRĂ)

OLEG NEGRUTSA'S CONCERTOS AS REFLECTION OF THE DIALOGUE OF
STYLES OF DIFFERENT EPOCHS (ON THE EXAMPLE OF *CONCERTO GROSSO* AND
CONCERTO FOR VIBRAPHONE/MARIMBA WITH ORCHESTRA)

ELENA SAMBRIȘ,

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

CZU 785.6:781.61

785.6:781.5

Известный молдавский композитор Олег Негруца является автором пятнадцати концертов для различных инструментов. В данной статье рассматриваются два из них — Concerto grosso «В старинном стиле» для флейты, скрипки, виолончели, клавесина и струнного оркестра и Концерт для вибraphона/маримбы и струнного оркестра. Концерты очень различны по многим параметрам, но в обоих композитор демонстрирует принципы работы по моделям: первый концерт — образец стилизации жанра concerto grosso и старинной сюиты, а второй воспроизводит черты классико-романтического концерта.

Ключевые слова: инструментальный концерт, творчество О. Негруцы, жанр concerto grosso, неоклассицизм, стилизация, работа по моделям

Renumitul compozitor moldovean Oleg Negruța este autorul a cincisprezece concerte pentru diverse instrumente. Acest articol discută două dintre ele — Concerto grosso „În stil vechi” pentru flaut, vioară, violoncel, clavicord și orchestră de coarde și Concert pentru vibrafon/marimba și orchestra de coarde. Deși concertele sunt foarte diferite în multe privințe, dar în ambele compozitorul demonstrează principiile de lucru pe anumite modele: primul concert este un exemplu de stilizare a genului concerto grosso și a suitei vechi iar cel de-al doilea reproduce caracteristicile concertului clasico-romantic.

Cuvinte-cheie: concert instrumental, creația lui O. Negruța, genul concerto grosso, neoclasicism, stilizare, lucru după modele

The famous Moldovan composer Oleg Negrutza is the author of fifteen concertos for various instruments. This article discusses two of them — Concerto grosso „In Old Style” for flute, violin, cello, harpsichord and string orchestra and Concerto for vibraphone/marimba and string orchestra. These concertos are very different in many ways, but in both of them the composer demonstrates the principles of working on models, where the first concerto is an example of stylization of the concerto grosso genre and old suite, but the second one reproduces the features of a classic-romantic concerto.

Keywords: instrumental concert, O. Negrutza's works, concerto grosso genre, neoclassicism, stylization, work on models

Введение. Творчество известного молдавского композитора Олега Негруцы насчитывает более сотни произведений, среди которых явно преобладает инструментальная музыка. В области камерно-инструментальных жанров композитор создал более 60 сочинений: пьесы,

фантазии, импровизации, скерцо, рондо, бурлески, сонаты, дуэты, трио, квартеты, квинтеты, секстеты и др. — для самых различных инструментов и составов, которые включают не только почти все основные инструменты симфонического оркестра, но и най, аккордеон, вибафон, саксофон. Эти произведения входят в репертуар как обучающихся музыкантов, так и признанных мастеров.

Композитор активно работает и в сфере симфонической музыки, в которой также преобладают сочинения для солистов. Отметим особый вклад О. Негруцы в развитие концертной ветви молдавского симфонизма, где автору принадлежит внушительное число произведений для разных инструментов: пять концертов для кларнета с оркестром (1986, 1993, 2007, 2009, 2013), три концерта для валторны (№1 — для валторны и струнного оркестра, 1988; №2 — для валторны и фортепиано, 1992, №3 — Концертино для валторны и струнного оркестра, 2012), три концерта для скрипки (2002, 2014 и *Юношеский*, 2018), по два концерта для трубы (1990, 2014), для тромбона (1987, 2020), для виолончели с оркестром (1988, 1997), по одному концерту для фортепиано (*Юношеский*, 1998), саксофона-альт (1971), контрабаса (1997) и фагота с оркестром (1997), для гобоя и струнного оркестра (2006), для альты и струнного оркестра (2019), а также Концерт для сопрано и струнного оркестра (1981), Двойной концерт для альты и виолончели с оркестром (1998), *Concerto grosso «В старинном стиле»* для флейты, скрипки, виолончели, клавесина и струнного оркестра (1986) и Концерт для вибафона/маримбы и струнного оркестра (2003). К самым последним сочинениям этого жанра относятся уже упоминавшийся Концерт для тромбона с оркестром, Концертино для органа и Концерт для флейты и струнного оркестра (все — 2020). Таким образом, в творческом портфеле композитора насчитывается двадцать девять концертов практически для всех оркестровых инструментов. Помимо этого, он создал множество концертных пьес для солистов с оркестром, которые составляют группу близких к жанру концерта сочинений, так называемых «параконцертных» жанров: Фантазия на тему Рапсодии Дж. Энеску для кларнета и струнного оркестра, Вариации на тему Каприса №24 Паганини для кларнета и камерного оркестра, Вариации для кларнета и струнного оркестра и ряд других.

Этот объемный список концертов и произведений концертного «генезиса» позволяет обратиться к изучению данного жанра с учетом многообразия тембровых и композиционных решений. Наше внимание привлекли два концерта О. Негруцы: *Concerto grosso «В старинном стиле»* для флейты, скрипки, виолончели, клавесина и струнного оркестра и Концерт для вибафона/маримбы и струнного оркестра¹. Первое из сочинений примечательно тем, что оно является единственным в творчестве композитора в жанре *concerto grosso*, второе также по-своему оригинально за счет выбора солиста, поскольку написано для ударных, которые не часто появляются на концертной эстраде в роли солирующих инструментов².

Произведения очень разноплановы: первое представляет яркий образец воссоздания стиля барочной эпохи, второе написано в классико-романтических традициях. Но есть между ними и нечто общее: они свободны от влияний направления неофольклоризма, которые были отмечены нами ранее в Концертах №1 и №2 для кларнета и Концерте для фагота. Вторая особенность данных сочинений также выявляется в «аспекте отрицания», поскольку в обоих сочинениях отсутствует другой тип излюбленных автором лексем — из области джазовой стилистики. Исключение составляют отдельные незначительные детали, встречающиеся в каденции клавесина в *Concerto grosso* и во второй части Концерта для ударных, при этом они относятся скорее к сфере современной эстрадной музыки.

¹ Ранее мы уже рассматривали три концерта композитора: Концерт №1 D-dur и Концерт №2 F-dur для кларнета и струнного оркестра и Концерт для фагота с оркестром, см.: [1].

² В творчестве композиторов Республики Молдова также имеется Концерт для маримбы с оркестром Г. Чобану.

Однако здесь черты сходства заканчиваются, поскольку различий оказывается значительно больше. Если первое сочинение — *Concerto grosso* — представляет модель барочных сюит с типичным последованием старинных танцев (аллеманда, сарабанда, жига), предваряемых инструментальной арией — воплощение идей неоклассицизма, то Концерт для вибратона/маримбы демонстрирует виртуозный стиль сольного классико-романтического концерта и в целом ближе к неоромантизму.

1. *Concerto grosso «В старинном стиле».* Название произведения образует параллели с сочинением А. Шнитке *В старинном стиле*, которое также представляет собой сюиту-стилилизацию, без тени гротеска или сарказма, столь свойственных композитору в крупных симфонических концепциях, основанных на принципе интертекстуальности. Пастораль, балет, менуэт, фуга, пантомима — вот те пять жанровых пьес, которые объединил А. Шнитке в своем цикле для скрипки и фортепиано. Заметен выбор таких жанровых форм, которые воссоздают общий дух старинной музыки, но не указывают конкретно на инструментальную сюиту из старинных танцев. О. Негруца пошел по другому пути, избрав устоявшиеся и хорошо знакомые жанровые модели, но предложив их собственную трактовку. Изменения касаются отдельных деталей, на которых мы сосредоточим внимание.

Изящные небольшие пьесы как будто перенесены со страниц старинных рукописей, будучи предназначены для камерного домашнего музицирования. Первый номер — Ария, *Largo e molto cantabile* — представляет непритворную по средствам выразительности лирическую пьесу, которая могла бы быть написана для голоса (пример 1). Ее традиционная трехчастная структура **АВА₁** отличается стройностью и в то же время насыщена динамизмом. Повторенный в первой части **А** период сначала рождает аллюзию на старинную двухчастную форму с типичным для нее тональным движением от тонике к доминанте в первой части и от доминанты к тонике во второй, при одинаковом тематическом материале обеих частей. В первом периоде — *e-moll* — солирует флейта, во втором — *h-moll* — скрипка. Однако после старинной двухчастной форма модулирует в трехчастность, поскольку далее все разворачивается по новому сценарию.

Средняя часть Арии развивает изложенный ранее материал в контрапунктическом соединении двух предыдущих солистов, дополненных подголосками у виолончели соло. Динамизация репризы выражается в значительной полифонизации фактуры, где основная мелодия поручена виолончели соло, поддержанной остальной группой виолончелей, а два выразительных контрапункта к ней звучат у флейты и скрипки соло. Вместе с перенесением мелодии в низкий регистр (на две октавы вниз) и динамикой *f* реприза воспринимается как фактурно-динамическая кульминация всей арии. Здесь нет двух проведений исходной темы, как в первом разделе, но расширение внутри периода дает примеры обогащения фактуры имитациями (хотя и неточными), построенными на элементах темы, а все вместе очень достоверно реконструирует барочную стилистику в небольшой, но весьма выразительной оркестровой пьесе. Лишь один штрих, добавленный композитором, указывает на собственную трактовку-реконструкцию — каденция флейты после первой части, выполняющая роль связки-перехода. Обычно части старинной сюиты не связывались переходами, а отделялись перерывами, как в бальной сюите танцев. Как техническое средство для выстраивания формы связки-переходы также были не нужны, поскольку все части писались в одной тональности. В данном сочинении вторая часть цикла также звучит в *e-moll*, поэтому сольная каденция флейты — слишком краткая и скромная по выразительным и техническим средствам, не ставящая задачу раскрытия виртуозных возможностей инструмента, — выполняет здесь чисто «номинативную» функцию, указывая на более поздние образцы каденций.

Вторая часть цикла — Аллеманда, *Allegro ma non troppo* — звучит в основной тональности произведения. Это довольно быстрая часть, которая ретроспективно в сравнении с

начальной Арией воспринимается как первая основная часть цикла, в то время как Ария выполняла роль вступления (пример 2). Можно усмотреть некоторое сходство с классическим сонатно-симфоническим циклом, предваряемым медленным вступлением, однако внутреннее строение частей отражает логику барочного формообразования. Так, Аллеманда подчиняется закономерностям строения старинной двухчастной формы с ее традиционным тональным движением от тоники к доминанте в первой части и от доминанты к тонике во второй, при этом части строятся на одном тематическом материале, и каждая из них повторяется.

Внутри Аллеманды мы также наблюдаем множество примет прошлого: изящное «цветение» тематизма, построенного на распевных ходах и оборотах, соединяющих признаки вокального и инструментального интонирования (опевания, задержания, морденты, плавное движение в сочетании с ходами по звукам аккордов). Обратим внимание на симметрию в строении мотивов: оба они имеют волнообразный профиль, но начальному мотиву с его общим восходящим движением и с ходами по звукам тонического трезвучия в конце отвечает второй мотив с общим нисходящим движением и окончанием на звуках доминантового трезвучия, что рождает вопросо-ответное соотношение мотивов, свойственное уже в большей мере эпохе классицизма. Вторая фраза повторяет данные мотивы терцией выше — в параллельной тональности *G-dur*. Композитор часто использует диатонические секвенции (ц.3,5), вариантное прораствание начальных мотивов в новое продолжение, что также указывает на барочные принципы развития тематизма. Во втором разделе **В** особенно усиливается полифоническое «плетение» голосов в мелодизированной фактуре, используются переключки между голосами солистов, которые проводят неточную имитацию в обращении (ц.6, партия флейты и скрипки соло).

Таким образом, пьеса совмещает в себе стилистические признаки барокко и классицизма. Хотя это и воссоздание старинной аллеманды, но темп ее ускоренный — *Allegro*, что в семантическом плане отвечает традициям классического сонатно-симфонического цикла, в то время как для данного танца типичен более сдержанный темп.

Третья часть цикла — Сарабанда, *Largo* — предваряется каденцией клавесина. Как было сказано ранее, введение каденций свидетельствует об индивидуальной трактовке жанра в творчестве О. Негруцы, поскольку в целом каденции, примененные столь последовательно между каждой частью и совмещающие функцию перехода, не были типичны для *concerto grosso*, но указывают на более поздние тенденции. Каденция клавесина заслуживает отдельного упоминания, так как выдержана в стиле, напоминающем современные эстрадные лирические композиции — грустные «ноктюрны», использующие ряд типовых средств: нисходящие ходы в басу от первой ступени через тонический секундаккорд к шестой и затем к пятой ступеням, интонации секстовых восклицаний и движение параллельными секстами, многочисленные секвенции на основных гармонических функциях, аккорд двойной доминанты в качестве кульминационного средства, движение по звукам аккорда с задержанным тоном и др. Каждое из этих средств само по себе можно встретить в разных стилевых образцах, но все вместе они как будто моделируют «эстрадный фортепианный ноктюрн», подтверждая тот факт, что данный жанр близок композитору, а его стилевые идиомы входят составными элементами в его музыкальную лексику.

Примечательно, что композитор указывает в партитуре *Cadenza, переход к III части*, однако резкое (для данной стилистики) тональное сопоставление этого раздела со второй частью (*e-moll – d-moll*) говорит о другой функции: не перехода между частями, а вступления к третьей части, которая написана в *a-moll*, таким образом каденция использует субдоминантовую тональность для подготовки главной.

Лирический центр цикла — Сарабанда — звучит в субдоминантовой тональности по отношению к основной тональности цикла, и это нарушает традиции жанрового прототипа — старинной сюиты, где все части писались в одной тональности (пример 3). Простая трехчастная форма с развивающей серединой представляет лаконичное решение. Некоторые черты сходства с предыдущей частью проявляются в однотипном строении первого раздела, основанном на проведении темы в главной тональности и следом ее повторении в параллельной. Развивающий раздел содержит секвенции, модуляции, в динамизированной репризе тема звучит у группы *ripieni*, в то время как солирующие инструменты проводят выразительные подголоски. Такого типа усложнения в репризе также типичны для воссоздаваемого стиля в целом.

Четвертая часть — Жига, *Allegro vivo* — также предваряется каденцией — на этот раз совместной, у флейты и клавесина. Каденция напоминает пространные барочные речитации с пассажами по уменьшенным вводным септаккордам, с комбинацией разного типа ритмических рисунков, основанных на восьмых, шестнадцатых, триолях, что призвано усилить впечатление импровизационности и прихотливой свободы высказывания, в то же время выступает точной стилизацией барочного дискурса.

Жига является традиционной финальной частью старинной сюиты, и в этом отношении устоявшиеся нормы учтены (пример 4), однако ее использование в качестве последней части не типично для жанра *concerto grosso* периода позднего барокко³. Финал написан в старинной двухчастной форме, где первая часть начинается в главной тональности *e-moll*, а оканчивается в доминантовой *h-moll*, но вторая начинается необычно — с тональности *a-moll*, тем самым образуется сопоставление тональностей второй степени родства, являющихся при этом доминантой и субдоминантой к главной. Отметим также основной принцип развития — уже ставшие привычными диатонические и хроматические секвенции, повтор начального предложения в параллельной тональности (*e-moll* – *G-dur* в начале, *a-moll* – *C-dur* — во второй части). Ведущей партией здесь является флейтовая, в то время как остальные солисты практически сливаются с группой *ripieni*.

Таким образом, *Concerto grosso* О. Негруцы предстает как образец стилизации музыки эпохи барокко, выполненной, однако, не идеально по образцу, а с некоторыми отклонениями от исходного прототипа, что воплощает «диалог стилей», выразившийся в соединении элементов разных моделей. Данные «неточности», привнесенные автором, были указаны в процессе анализа. Суммируя, отметим, что, во-первых, в данном цикле наблюдается совмещение, по сути, двух жанров эпохи барокко — *concerto grosso* и старинной сюиты. Черты первого проявляются в распределении оркестровых тембров на группы *concertino* и *ripieni*, черты второго — в конкретном наполнении циклической композиции известными старинными танцами, типичными для того времени. При этом первая часть призвана выполнять роль вступления ко всему циклу, а остальные оказываются традиционными для классического концерта в темповом отношении частями «быстро – медленно – быстро». Во-вторых, отметим следование канону в формообразовании: дважды использована старинная двухчастная форма (в аллеманде и жиге) и дважды — простая трехчастная (в арии и сарабанде). В-третьих, музыкально-выразительные средства также предстают как вполне традиционные: от гармонии и каденций, мелодического движения и развития, использования секвенций — до включения различных полифонических средств (неточных имитаций, полифонизации фактуры).

2. Концерт для вибрана/маримбы и струнного оркестра. Данное произведение предназначено для одного исполнителя на ударных, меняющего по ходу изложения

³ Жига в качестве финальной части более характерна для одной из ранних разновидностей *concerto grosso* — по типу сонаты *da camera*.

музыкального материала один инструмент на другой, то есть сочинение не является двойным концертом. В партитуре имеется одна строчка для солирующего инструмента, выбор которого был оставлен на усмотрение исполнителя. Знакомство с текстом позволило предположить, что крайние части — динамичные, виртуозные — наиболее ярко прозвучали бы на маримбе, а вторая, медленная часть раскрыла бы весь свой художественный потенциал с помощью богатой звуковой палитры вибратона, с его выразительным «звуковым флёром». В беседе с первым исполнителем Людмилой Амелиной (Международный фестиваль *Zilele muzicii noi*, 2005) эти рассуждения подтвердились, поэтому сочинение является сольным концертом для двух ударных инструментов, сменяемых поочередно⁴.

Как говорилось, автор создал его в традициях классико-романтических концертов, транслируя и даже утрируя некоторые признаки. Произведение представляет трехчастный цикл *Allegro assai – Andante – Allegro moderato*, в котором первая часть использует сонатную форму без разработки и включает сольную каденцию (пример 5), вторая — двухчастную форму с кодой, третья (пример 6) — пятичастное рондо с кодой и с проведением темы I части в качестве второго эпизода. В сочинении прослеживаются отголоски эстрадной музыки: некоторые мелодические обороты во второй части, например, выразительные ходы на септимы, прочерчивание контуров большого мажорного септаккорда. Если крайние части построены на виртуозно-пассажном материале с гибкой сменой ритмики, стремительными перебросками в разные регистры, то вторая опирается на мелодику ариозного типа, где проскальзывают обороты целотоновой гаммы, придающие таинственно-мерцающий колорит. В среднем разделе *Andante* композитор вводит игру трехголосными аккордами у солиста — гармонически разнообразными, включая аккорды квартовой структуры, они приносят новые краски в звучание сольной партии.

В целом, моделирование жанровых признаков классико-романтического концерта здесь еще более точное и последовательное (хотя и затрагивает элементы эстрадной стилистики), чем признаков барочного концерта в первом проанализированном сочинении.

3. Метод работы по моделям как характерная черта стиля О. Негруцы. В современной музыке не часто можно встретить стилизацию, так как композиторы прибегают к ней по особым случаям и стараются не точно копировать образец, а привнести в него черты «личного восприятия», пропущенного сквозь призму собственного «я». Стилизацию можно рассматривать в широком плане как «цитирование чужого стиля». Пользуясь установками Л. Крыловой о возвышающем или снижающем цитировании [2], мы можем продолжить аналогию и говорить о возвышающей или снижающей (с оттенками пародии, иронии, гротеска) стилизации. В данном случае перед нами предстает такое отношение композитора к воспроизводимой музыке, которое демонстрирует серьезность, глубину и вдумчивость автора. При этом какова ценность этих сочинений — вопрос, остающийся за рамками нашего исследования. Аксиологические проблемы в современном музыкознании являются в настоящее время, к сожалению, наименее разработанными. Здесь пока отсутствует какая-либо методика, а ее формирование — дело даже, возможно, не ближайшего будущего. В современном социуме и искусстве налицо такой полицентризм сознания, диалогичность мнений и художественно-культурных установок, в условиях которых трудно давать художественную оценку, но гораздо легче наблюдать и описывать художественное явление, чем оценивать и критиковать. Можно привести два противоположных высказывания в связи с оценкой неоклассицизма и стилизации (которая является одним из его методов⁵). Так, например, В. Варунц пишет, что после первых

⁴ Сходную идею представляет Концерт для двух исполнителей на флейтах и симфонического оркестра З. Ткач, где в разных частях меняются три разновидности флейты — большая, малая, альтовая.

⁵ В. Варунц утверждает: «Стилизация и неоклассицизм — явления одного рода с той лишь важнейшей оговоркой, что в первом случае больше акцентируется *намеренность подражания* старинному образцу, а

всплесков неоклассицизма в начале XX века наступило охлаждение, и он стал восприниматься как «порождение инертности композиторской мысли» [3, с.3], а Г. Эйслер говорит: «...это невыражение себя в неоклассицизме есть только особая форма выражения себя. Потому что даже в холоднейшей музыке холод является выразительным средством» [4, с.180].

Ограничимся в нашем случае констатацией явления стилизации, связанного с методом работы по моделям. Рассматривая его, исследователи обычно описывают отдельные приемы, но какая-либо классификация по «количеству и качеству» пока не была предложена. Трудность заключается в том, что преломление исходных данных модели возможно в разной степени, при этом многообразны не только сами модели, но также методы и приемы работы с ними. В связи с этим Л. Крылова уточняет, что «в качестве подразумеваемых моделей здесь понимаются стилистические нормы, а между тем моделью может служить, в зависимости от конкретных авторских задач, любой элемент комплекса выразительных средств музыки: от устойчивого интонационного оборота до целостного жанрового или стилистического типа» [2, с.61].

Выводы. В отношении обоих концертов О. Негруцы можно говорить, что объектом стилизации выступает именно целостный жанрово-стилистический тип. Автор демонстрирует «точку зрения», сливающуюся в оценочном акте с воссоздаваемой моделью, поэтизирующую и идеализирующую ее. Л. Крылова пишет, что «„ось стилистического нейтралитета (нормативности)“ совпадает с „осью объективности“, то есть наименее активного проявления авторской позиции» [2, с.62]. Любая цитата, по ее мнению, обладает возвышающей или снижающей авторской интерпретацией. Цитата чужого стиля демонстрирует те же механизмы. Анализ сочинений О. Негруцы выявляет возвышающую авторскую оценку, при этом автор использует разные стилевые модели — барочную (в двух разновидностях) и классикоромантическую. «Диалог стилей» оказывается типичным для О. Негруцы, который, тяготея к ряду устоявшихся композиционно-стилевых решений, в целом демонстрирует *стиль канонического типа*.

Очевидно, что появление неоклассицизма в свое время было обусловлено потребностью «в объективизации творчества, в обращении к авторитетным художественным системам и стилистическим моделям прошлого» [5, с.379], при этом «неоклассицисты противопоставили некую изначальную гармонию миру, лишившемуся равновесия и порядка» [3, с.60]. Подобная поэтизация гармоничного и цельного искусства прошлого является главной стилевой доминантой рассмотренных сочинений О. Негруцы.

Нотные примеры

Пример 1

Largo e molto cantabile

Flauto

The musical score for Flauto (Flute) is presented in two staves. The first staff begins with the tempo marking 'Largo e molto cantabile' and the dynamic marking 'mp'. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various ornaments (trills and grace notes) and slurs. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and ornaments, ending with a final cadence.

во втором — *намеренность его претворения*» [3, с.11]. Уточним, что при этом между ними существует иерархия: неоклассицизм выступает как стилевое направление, а стилизация — как метод.

Пример 2

Allegro ma non troppo

Flauto *mp*

Пример 3

Largo

Flauto *mp*

Пример 4

Allegro vivo

Flauto *mp*

Пример 5

Allegro assai

Marimba *f*

Пример 6

Allegro moderato

Marimba *f*

Библиографические ссылки

1. САМБРИШ, Е. Национальные традиции в жанре инструментального концерта (на примере творчества молдавского композитора Олега Негруци). În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, nr.1-2 (12-13). Chișinău: AMTAP, 2011, p.39-44.
2. КРЫЛОВА, Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения в музыке. В: *Музыкальное искусство и наука*. Вып. 3. Москва: Музыка, 1978, с.59-77.
3. ВАРУНЦ, В. *Музыкальный неоклассицизм*. Москва: Музыка, 1988.
4. ЭЙСЛЕР, Г. Основные общественные проблемы современной музыки. В: Эйслер Г. *Избранные статьи*. Москва: Музыка, 1973, с.167-181.
5. ВАРУНЦ, В. Неоклассицизм. В: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1991.

**ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ
В СТИЛЕВОЙ ПАНОРАМЕ ЕЕ ТВОРЧЕСТВА****CONCERTUL PENTRU PIAN DE GALINA USTVOLSKAYA
ÎN CONTEXTUL STILISTIC AL CREAȚIEI SALE****PIANO CONCERTO BY GALINA USTVOLSKAYA
IN THE STYLISTIC PANORAMA OF HER CREATION****ЕЛЕНА СИМОНЯНЦ,**

аспирантка

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

CZU [785.6:780.616.433]:781.61

В статье рассматривается Фортепианный концерт Галины Уствольской (1946), открывающий список произведений в каталоге, созданном самим автором музыки. В этом стартовом сочинении уже проявляется яркий, неповторимый, весьма экстравагантный стиль композитора. Роль подобной ударной трактовки рояля стала актуальной для русской фортепианной музыки последующих десятилетий.

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

Articolul se referă la Concertul pentru pian de Galina Ustvolskaya (1946), care deschide lista de lucrări în catalogul creat de compozitoarea însăși. În această lucrare de debut, deja se manifestă stilul strălucitor, unic, foarte extravagant al autoarei. Rolul tratării pianului ca instrument de percuzie a devenit relevant în muzica rusă pentru pian, în deceniile următoare.

Cuvinte-cheie: Galina Ustvolskaia, compozitor, pian, percusionism, creație

The article considers the early Piano Concerto (1946) by Galina Ustvolskaya which opens a list of works in the catalog created by the author of the music. In this initial work the composer's bright, unique, very extravagant style is already evident. The role of such a percussion piano treatment has become relevant for the Russian piano music in the subsequent decades

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

Вступление. Для рояля Галиной Уствольской написано немало: шесть сонат, двенадцать прелюдий. К жанру инструментального концерта, где «королевский» инструмент выступает в качестве солиста, она обращается единственный раз. Правда, в трактовке Уствольской рояля меньше всего заметно его «аристократическое» происхождение, поскольку он практически везде несет семантику грубости, агрессии, пронизывающего крика и даже зла: «Зло и хаос царят в мире, и для них композитор находит адекватные музыкально-языковые средства» [1, с.147].

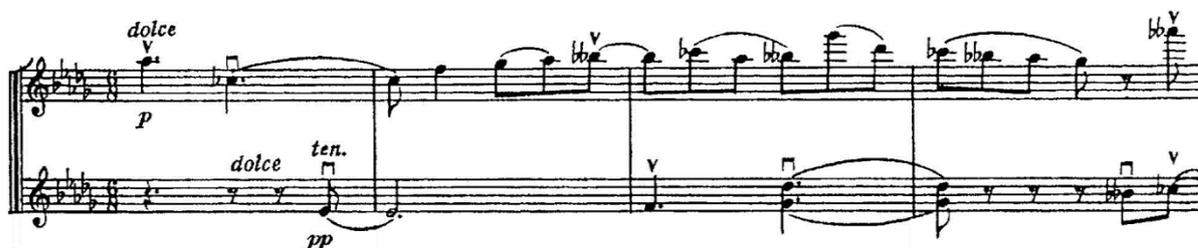
Становление стиля Уствольской происходило быстро. Эволюции как таковой и не было. В мире музыки она является фигурой монолитной, и даже, как это ни странно звучит, гармоничной. Дисгармония дает о себе знать лишь там, где Уствольская пытается «втиснуть» свое экстравагантное «я» в каноны академического искусства, что обнаруживается в раннем периоде. К нему относится и Фортепианный концерт. В каком-то смысле это компромиссное сочинение, так как в нем еще живы — хоть и избирательно — традиции.

Концерт для фортепиано, большого струнного оркестра и литавр. Это произведение времени учебы в консерватории (1946)⁶. С одной стороны, оно как будто находится в оппозиции к традиционным ценностям и структурным нормам концертного жанра: каденция «не на месте»,

⁶ Концерт посвящен первому исполнителю — А. Любимову.

а в самом центре, виртуозный блеск и фактурное разнообразие отсутствуют. С другой, возрождает романтическую одночастность (с симметрично-зеркальной структурой: *a b c d c b a* + кода), вводит яркую, запоминающуюся тему-эпиграф. Традиция проявляется и в том, что Уствольская насыщает сочинение редкими для нее лирическими фрагментами, чему в концерте отведено значительное место: разделы *Andante*, *Largo* и каденция. Лирическая тема Концерта выглядит так (пример 1).

Пример 1.



На этой же теме построена и каденция, причем ее образ не трансформируется. В этой теме есть все то, от чего Уствольская впоследствии откажется: «легатная» нежность, мягкость секстовых интонаций. Ремарки *dolce*, *tenuto*, *legato* предполагают настоящее, певучее звукоизвлечение. Но выполняют ли они те функции, которые традиционно выполняли лирические фрагменты в лучших образцах концертного жанра? Скорее, нет. Ведь в ней доминирует условное начало: для романтической лирики ей не хватает чувства, для рационально строгой лирики XX века — интеллектуальности.

Лирические эпизоды в концертах Листа, Грига, Рахманинова — некие центры притяжения. Начинаясь бравурно и ярко, эти произведения, как к магниту, устремляются к лирическим оазисам, стихии пения. Уствольская вроде бы идет по этому пути, но привычного эффекта не достигает. Бутон не превращается в роскошный цветок. И только потому, что функции лирики Уствольской сводятся лишь к необходимости контраста, оттенения жестких звучаний. Но иного выхода у нее нет, она вынуждена включать эти эпизоды, так как невозможно выдержать весь концерт в едином токкатно-ударном стиле. И так он является его всепоглощающей доминантой. Даже в декламационно-выпуклом начальном монологе солиста, весьма недвусмысленно напоминающем темы-эпиграфы симфоний Шостаковича, преобладает стальная жесткость звучания (пример 2).

Пример 2.



Строгость и стройность музыки вступления отсылает нас, как и в симфонических партитурах учителя, к эпохе барокко: ломбардский и пунктирный ритмы, взлетающие тираты, трель. Лишь невероятный напор и оголенный нерв ритмической организации дает нам понять, что действие происходит в середине XX века.

Уже следующий раздел по стилю — разработочно-фугированная токката. Она вновь вызывает ассоциации с сочинениями Шостаковича, в первую очередь, с быстрыми частями его фортепианных концертов (пример 3). На какой-то миг слух улавливает в оркестре даже аллюзию на любимейший жанр Шостаковича — галоп. Между тем, это, конечно, типичный образ

механизированной токкаты прошлого столетия. Внезапные паузы в обеих руках подобны восклицательным знакам, призывающим к вниманию (пример 4).

Пример 3.

Пример 4.

Практически каждое вступление партии оркестра отмечено композитором ремаркой *marcato*. Токката длится с 3 по 7 цифры и только в динамике *f*: от одного до *ffff* в кульминации. У нее даже есть своя микрокода-резюме, которую отличает тесный акцентный натиск. Все это — признаки «зрелого» стиля Уствольской, хотя пока только в виде двухголосия октавной дублировки (пример 5).

Пример 5.

Засилье напористых, утрированных звучностей рождает ощущение постоянно возобновляемой попытки что-то преодолеть, взобраться на крутую гору. Мы предчувствуем кульминацию, но и здесь — сюрприз. Дело в том, что говорить о кульминации как о традиционно наивысшей точке в этом концерте и в музыке Уствольской в целом, вряд ли уместно. Кульминации Уствольской — это громадные отрезки до предела наэлектризованной воли и выдержки на грани возможного. И чем дальше, тем протяженнее будут эти куски, вплоть до того, что все произведение превращается в «зону кульминации». Вновь подтверждается правомерность указания Уствольской на то, что ее музыку надо слушать и анализировать по-новому: «Все формы, полифонию и т.д. надо судить по-новому!» [2, с.3]. Обращает на себя внимание фортепианная «барабанная дробь» в прямом, а не фигуральном, смысле (пример 6):

Пример 6.

Отличает ее от подлинника лишь то, что это не повторение одного звука, а чередование соседних, своего рода «барабанная трель». А так как она распределяется между двумя руками, достигается акцентность каждого звука. Концентрация всего веса руки на одну ноту — вот, в миниатюре, главный принцип Уствольской, который скоро будет возведен в абсолют.

Раздел *Grave* (ц.18) — последняя «точка кипения» концерта. Момент взрыва зафиксирован раскиданными по разным регистрам кластерами, которые сопровождают тему эпиграфа, звучащую в оркестровой партии. Отметим, что пока эти кластеры «дисциплинированы» и производят эффект акцента, нежели будоражащего шума-кляксы (пример 7):

Пример 7.

На этом фоне выявляются признаки оригинального, но пока не откристиализовавшегося, стиля. Старое и новое в концерте еще не «определили» свои позиции. Вполне возможно, что фактурная скупость здесь является следствием незнания особенностей фортепианного письма, что в частности, демонстрирует один из фрагментов каденции: на звучание тишайшего аккорда *ppp* правой руки грузным ударом *f* падает октава в низком регистре (пример 8).

Нелепость этого *f* выдает некомпетентность композитора в плане соотношения тесситур фортепиано. Даже если с одинаковой силой взять одновременно все звуки аккорда по вертикали, то контроктава звучать будет намного дольше, а такая «оркестровка» лишь усугубляет положение: *forte* левой руки напрочь перекрывает *ppp* правой. Так же настораживает несоответствие указанной динамики фактуре в ц.16 (пример 9). Ошеломляющее *ffff* бессмысленно в контексте токкатной фактуры и в тесситуре первых двух октав, так как это нереально, элементарно неисполнимо. Куда уместнее *fff* в аккордовых, кластерных последовательностях, с захватом нот из низкого регистра.

На примере Концерта пока видна бедность фактурного мышления, возможно, и нежелание его развивать. Традиционные типы изложения сводятся Уствольской к октавной технике, параллельным пассажам и наипростейшей фактурной модели: мелодия — аккомпанемент. В последующих произведениях ударность будет занимать все более очевидную лидирующую позицию, а токкатность и лирика — последовательно убывать.

Пример 8.

Пример 9.

Выводы. Несмотря на наличие трех контрастных образов, после прослушивания сочинения создается впечатление всесилья ударной фонки, тем более, что его кода пронизана остинатным, мерным отстукиванием в динамике безостановочного *crescendo*. В контексте всего творчества Уствольской, Концерт — это начало пути, восхождение на его первую ступень. Взвешивая все плюсы и минусы «пробного шара», композитор отдает свое «да» резкой, агрессивной ударности, которая и сформировала неповторимый стиль «Леди с молотком». Конечно, в нем еще ощущается указанное влияние Шостаковича, что естественно для начинающего художника. Важно другое: уже здесь вырисовывается ярко-индивидуальный почерк ученицы гения. Одна из немногих исполнительниц музыки Уствольской, Е. Пупкова, усматривает кратковременное воздействие на ее стиль творчества наставника: «Уствольская — явление потрясающее. Она училась у Шостаковича, но влияние его невелико, и я почувствовала его только в Первой сонате. Все остальное, из того, что я исполняла (а это Вторая и Третья сонаты, 12 прелюдий) — совершенно оригинально» [3, с.16]. Так или иначе, ясно, что композитор достаточно быстро освобождается от влияний и в кратчайшие сроки утверждает свой неповторимый, экстравагантный стиль.

Библиографические ссылки

1. СУСЛИН, В. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская. В: *Музыка из бывшего СССР*. Вып. 2. Москва: Композитор, 1996, с.141–156.
2. ГЛАДКОВА, О. *Галина Уствольская — музыка как наваждение*. Санкт-Петербург: Музыка, 1999.
3. ПУПКОВА Е. «В искусстве главное — искренность». В: *Фортепиано*. 2004, №2, с.14–18.

**CAPRICIUL MOLDOVENESC PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE V. CIOLAC:
ASPECTE MUZICAL-STRUCTURALE ȘI INTERPRETATIVE**

**MOLDOVAN CAPRICCIO FOR VIOLIN AND PIANO BY V. CIOLAC:
MUSICAL-STRUCTURAL AND PERFORMING ASPECTS**

RADU TĂLĂMBUȚĂ,

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

DIANA BUNEA,

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

CZU [780.8:780.614.332.083.35]:781.61

[780.8:780.614.332.083.35]:781.68

[780.8:780.614.332.083.35]:781.7

ORCID ID 0000-0002-4488-0834

Articolul este dedicat unei creații semnate de cunoscutul compozitor V. Ciolac. Scrisă în 2004, pentru clarinet, a fost transpusă relativ recent pentru vioară și pian, fiind interpretată în premieră de autorul articolului, în vara anului 2019. Analiza muzical-structurală prezentată în articol este îmbinată cu recomandările interpretative, ce vor fi utile atât pentru cercetătorii-muzicologi, în studiile ulterioare, cât și interpreților-violoniști. Autorul dezvoltă ideea de îmbinare, sinteză în abordarea interpretativă a creațiilor inspirate din folclorul românesc, a abilităților și tehnicilor de interpretare academice cu cele specifice artei violonistice populare. Astfel, este scoasă în evidență tratarea conceptuală a folclorului de către compozitor, cât și abordarea interpretativă corespunzătoare, pentru a reda cât mai adecvat paleta de imagini din care s-a inspirat compozitorul.

Cuvinte-cheie: Vladimir Ciolac, Capriciu moldovenesc, tratare conceptuală a folclorului, sinteză interpretativă

The article is dedicated to a work by the renowned composer V. Ciolac, written in 2004 for clarinet, transposed recently for violin and piano and premiered by the author of the article in the summer of the year 2019. The musical-structural analyses, joint with performing recommendations would be useful both for future musicologist researches and for violinists. The author develops the idea of combining, synthesizing, in the interpretative approach of the creations inspired by Romanian folklore, the abilities and techniques of academic interpretation with those specific to the popular violinist art. He highlighted both the conceptual treatment of folklore by the composer and the appropriate performing approach, for conveying correctly the palette of images which inspired the composer.

Keywords: Vladimir Ciolac, Moldovan Capriccio, conceptual treatment of folklore, performing synthesis

Introducere. *Capriciul moldovenesc* a fost scris în 2004, inițial pentru clarinet și pian, fiind dedicat clarinetistului și pedagogului E. Verbețchi [1]. Prima interpretare a fost realizată de Simion Duja alături de maestrul de concert Natalia Botnariuc, la Festivalul internațional *Zilele muzicii noi*, în 2005. În 2018, compozitorul a decis să transcrie *Capriciul moldovenesc* pentru vioară și pian. Astfel, autorul prezentului articol l-a interpretat în premieră pentru această componentă, în luna iunie 2019, în cadrul concertului de doctorat. Versiunea pentru vioară practic nu se diferențiază de cea pentru clarinet, decât doar prin particularitățile specifice acestor instrumente.

1. Aspecte structurale și plastice.

Capriciul moldovenesc este scris în **formă tripartită complexă de tip concertant**: I — *Allegro con brio*, II — *Cantabile con estro poetico*, III — *Presto, Con Fermezza*, în care compartimentele și chiar expunerea temelor sunt clar delimitate printr-un segment din două măsuri în caracter de dans (vezi

schema lucrării mai jos), și se constituie după principiul dezvoltării motivice libere, improvizatorice, confirmat și de titlul dat de autor.

Capriciu moldovenesc de V. Ciolac

Schema formei tripartite complexe: A B C

A, Allegro con brio										
Introd.-liant	Tema A	Introd.-liant		Introd.-liant	Tema B		Introd.-liant	Tema B inversată V-ni-pian		Introd.-liant
I	A	I	A	II	B	B1	I	B	B1	I
2m	8m	2m	8m	2m	8m	8m	2m	8m	8m	2m

B, Cantabile con estro poetico					
Introd.	Tema C	Tema C1	Tema C motiv	Tema C 1 motiv	Înceiere
2m	8m	8m	2m+2m	2m+2m	8m

C, Presto, Con Fermezza								
Introd	Tema D lărgită structură motivică	Tema D1 lărgită structură motivică	Puntea la pian	D2	E	D3	D4	Coda
6m	8m+4m	8m+4m	2m	8m	8m	8m	8m	8m

Conținutul plastic al *Capriciului* se situează în sfera unor imagini dansante și epice, de factură arhaică, la care se adaugă intonații de lamento. Originalitatea acestora rezidă în special în caracterul sintetic al dezvoltării dramaturgiei piesei: partea I-a — dans, partea a II-a — baladă, partea a III-a — dans haiducesc-culminație epică.

Fiind inspirată din folclorul românesc, această piesă de virtuositate se remarcă printr-un caracter dinamic, viguros, concertistic, ce presupune o bună pregătire artistică și tehnică a interpretului. Limbajul muzical se deosebește prin originalitate, compozitorul explorând cu măiestrie posibilitățile tehnice și artistice ale viorii, utilizând o factură pianistică diversă și o bogată paletă modal-armonică.

Aspectul intonațional-armonic al creației analizate denotă prezența unor elemente arhetipale specifice, utilizarea unui limbaj muzical arhaic, de rezonanță folclorică:

- absența tonalității (putem sesiza doar un suport zonal-tonal axat pe sunetul *re*, pe parcursul întregii piese, care, în partea a doua, se „divizează” în *re-la*, la care se adaugă alte două cvinte, în calitate de piloni auxiliari — *do-sol* și *la-mi* — toate în partida pianului);
- acorduri non-terțare (*cvartă-secundă-cvartă*; *cvintă-secundă-cvartă*, ș.a., în special în partida pianului) ce au un rol de nucleu tonal-armonic pe care se bazează întreaga lucrare — apare și sub formă de acord, dar și arpeggiat, în părțile a II-a și a III-a;
- septima cu apogiatură (pe timpul slab, în segmentul liant *a* ce sugerează acompaniamentul la braci al tarafului. Septima are un rol dramaturgic și în partea a III-a, unde apare „dublă” prin apogiatură (septimă spre septimă), în momentele culminante;
- intonații *lamento*, exprimate prin secunda mărită descendentă;
- apogiatura ascendentă la început de frază, pe modul minor armonic (în părțile I-a și a II-a, ce amintește de melodiile doinite);
- constituirea discursului și a întregii forme în baza varierii și dezvoltării motivice, specifică folclorului.

În opinia noastră, abordarea folclorului în această creație de V. Ciolac se referă la modul arhetipal [conform aprecierii compozitorului Gh. Ciobanu, 2, p.184] sau la tiparul convențional

[conform aprecierii compozitorului V. Burlea, 3, p.273], prin care se caracterizează și alte creații ale sale [4].

2. Aspecte muzical-interpretative.

Partea I-a are un caracter dinamic, preponderent dansant, în care se conturează însă atât imaginile dansante cât și cele narrative, exprimate prin limbajul intonațional-armonic, ce se va păstra pe parcursul întregii piese [5]. Astfel, pe plan intonațional, în acest prim compartiment sunt prezente două teme, expuse de câte două ori, succesiv. Prima are caracter de dans și îmbină mișcarea treptată cu salturile largi de cvartă-cvintă, având însă o „oprire” mai puțin specifică genului de dans, pe secunda mărită descendentă *sol-diez-fa*, cu mordent, care indică mai degrabă o apropiere de intonațiile *lamento*. Acompaniamentul reprezintă o imitație a țambalului, în care se distinge linia „basului”, intervalele largi și secunde specifice acestuia. Cea de-a doua temă (cf.2, m.23) este de o largă respirație, având un caracter epic, un pic agitat, spre care indică și debutul melodiei în registrul acut, specific baladei folclorice. Este interesant că acompaniamentul pianului are un caracter opus și inspiră o stare de frică, tulburare, prin motivul cromatizat, repetitiv, în șaisprezecimi, cu sincope plasate haotic și acorduri non-terțare ce o amplifică. Astfel, compozitorul utilizează contrastul de factură și caracter dintre partidele viorii și pianului, amplificând atmosfera agitată, prin oprirea pe vârful secunde mărite (*sol-diez*) și fragmentarea temei. Întregul discurs conduce spre culminația primei părți (cf.3, m.41), când în partida pianului apare *ff*, iar vioara, în mod mai puțin obișnuit, preia rolul de fundal. Practic, partidele viorii și pianului s-au inversat, lăsându-i pianului rolul de solist.

Având în vedere caracterul de dans al primei teme, interpretarea violonistică va insufla fermitate și, totodată, ușurință, specifică acestui gen folcloric. Segmentul-liant care revine pe parcursul întregii piese, despre care am vorbit mai sus, se va interpreta strălucit, fulgerător, ca să corespundă cât mai aproape cu sonoritatea tarafului pe care o invocă compozitorul (braci — țambal). Apogiaturile este recomandat să fie interpretate cât mai scurt.

Allegro con brio

The image shows a musical score for Violino and Piano. The Violino part is in treble clef, 2/4 time, marked *ff*. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs), 2/4 time, marked *ff* and *m.s.* The score shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and mordents, characteristic of a folk dance.

Totodată, din perspectiva artei de interpretare academice, acordurile cu apogiatură se vor cânta de pe coardă și nu din ”aruncarea” arcușului pe coardă, procedeu întâlnit în arta de interpretare populară. Astfel, violonistul care va dori să accentueze caracterul popular sau academic al piesei, va ține cont de acest detaliu important. Structura motivică a tematismului acestui compartiment (2+2+2+2 măsuri), unde fiecare sfârșit de motiv este accentuat prin opriri pe mordente, implică necesitatea etalării unei expresivități aparte: acesta va fi cântat cu un mic atac din arcuș, concomitent cu vibrato, folosit imediat după mordent, un procedeu des utilizat în muzica folclorică și care poate reda cu destulă exactitate durerea, tristețea.

Desenul melodic în trepte repetate din prima temă, caracteristic melosului folcloric românesc, revine frecvent pe parcursul întregii piese, având un aspect de lamentație. Mersul treptat va fi scos în

evidență de către violonist, mai ales în prima măsură a temei, prin evidențierea succesivă a primei șaisprezecimi de pe fiecare timp al măsurii, cu excepția ultimului: *un-și-doi-și*. Astfel, în figurația dată se conturează o melodie mai lină (*si-la-sol-diez*) care va fi subliniată și prin utilizarea unui arcuș un pic mai lung pe aceste note:

Este interesantă contrapunerea hașurilor din partiția vioarei și a pianului — dacă la vioară tema este expusă preponderent în hașuri separate, în partida pianului prevalează *legato* în ambele mâini, ceea ce permite solistului să predomine în cadrul discursului muzical.

Partea a II-a a lucrării analizate are un caracter de baladă [6], sugerat chiar de introducerea la pian: melodia transpare în vocea superioară a cvintelor paralele, susținute de cvinta ostinato *la-mi* și acordul-nucleu (cvartă-secundă-cvartă) desfășurat arpeggiat. Cvintele paralele, pe care se axează întregul discurs creează și mai multă „nesiguranță” modală, ca și basul ostinato ce se transferă ulterior pe *do-sol* și *re-la*.

Melodia din partida vioarei se bazează pe un motiv din 4 măsuri care se repetă, mișcarea melodică se desfășoară în intervale largi de cvintă, cvartă, octavă și este inspirată din sonoritatea unor semnale de buciom, cu repetarea în secvență, ca un ecou. Specific baladei este și profilul descendent, și mai ales debutul în registrul acut (cf.4, m. 60).

Apogiatura din anacruză, păstrată din tema părții întâia, devine mai „transparentă” (triolet în loc de septolet). Și în această parte observăm tratarea motivică, iar intonațiile descendente devin mai insistente. Este interesant sfârșitul acestei părți — trioletul din motivul melodic al părții revine insistent, după care ”se pierde” în cvinte ”atonale”, la *pp*. Repetarea acestora pe un singur ton amintește de finalurile recto-tono specifice baladelor și doinelor românești.

Pentru o executare cât mai adecvată a acestui compartiment, violonistul va folosi întreg arsenalul necesar pentru a obține un cantabile expresiv: *vibrato larg*, un schimb de arcuș continuu. O atenție deosebită se va acorda notelor alterate, intonația va fi cât mai precisă. Recomandăm executarea mordentului de pe degetul 2 sau 1 și evitarea degetului 3; totodată, se va păstra *vibrato* după mordent.

Spre sfârșitul compartimentului apare *portato* în triolet (cf.5), hașură ce pune în evidență, o dată în plus, aspectul narativ al acestuia. Aici, interpretul va utiliza un *portato* cât mai apropiat de *parlato*, evidențind fiecare notă cu un arcuș ”mai în coradă”.



Considerăm că acest tip de tratare interpretativă este cel mai apropiat de specificul segmentelor finale în *recto-tono*, în balada folclorică, la care apelează compozitorul spre finalul acestui compartiment.

Partea a III-a, culminantă, reprezintă un dans haiducesc, cu caracter de luptă, spre care indică mai multe elemente — accentele, grupate în ritmul binar de 2/4, în celule asimetrice de tip aksak (3+3+2), desenul ritmic din linia basului, în primele patru măsuri ale introducerii la pian; apogiaturile ”abrupte” în septimă, nonă, decimă, acorduri în intervale largi, accentele abundente. În general, accentele au un rol esențial în prezentarea conceptului nu doar a acestei părți, ci și a întregii lucrări (cf.6).

Tema în partida viorii are un caracter energetic, iar alternanța mișcării treptate și a acordurilor sugerează ideea de luptă, avânt, îmbinată cu mai multe segmente culminante (m.107–110; 119–121). Este interesant că aceste mici culminații corespund oarecum ideii de culminație baladescă, situată în strofele augmentate, numite ”elastice” ale baladelor populare interpretate de rapsozii anonimi. Astfel, compozitorul augmentează frazele din 8 măsuri prin segmente din 4 măsuri, în cele mai încordate momente ale conflictului, îmbinând într-un mod original elementele de dans și baladă, în partea a treia a *Capriciului moldovenesc*.

În compartimentul D1 (m.111) în prim plan apare pianul — tema este expusă în factură acordică, în hașura *keil* (*staccatissimo*). În partida viorii salturile se inversează, devin ascendente și foarte largi. Schimbarea facturii pianistice din cf.7 readuce paleta imaginilor din partea a doua, prin acordul-nucleu (cvartă-secundă-cvartă) desfășurat în *arpeggiato*. Pe fundalul acestora, apogiaturile viorii se transformă în sincope accentuate — se amplifică intensitatea și caracterul războinic al acestei părți. Sincopele vor avea un rol important în conturarea conținutului ideatic al lucrării — în cf. 9, acestea capătă o intensitate extremă, fiind dublate și de partida pianului, în care apare tema în mâna stângă. Imaginea acestui dans epic apoteotic este întregită de dinamica *fortissimo*, ce se păstrează până la sfârșitul lucrării.

În **codă** (m.157–164) apare intonația descendentă de secundă-terță, ca voce mediană în cadrul acordurilor viorii, dublată în mâna stângă la pian. Astfel, compozitorul concentrează în acest ultim episod elementele-cheie ale discursului său componistic — intonația *lamento* și acordurile non-terțare, salturile și acordurile largi, accentele — care au contribuit la profilarea unor imagini cu caracter arhaic, epic, dansant, inspirate din folclorul românesc. Discursul final se desfășoară vertiginos și reprezintă apogeul dramatic al lucrării, fiind axat pe triluri în registrul acut al viorii și clustere în șaisprezecimi, la *fortissimo*, în partida pianului, încheindu-se brusc prin două acorduri, concomitent la vioară și pian. Ultima pauză a creației este prelungită prin *fornato*, ce este menită să ofere un respiro, o descărcare a atmosferei încordate a acestui final.

Concluzii. Caracterul concertant al piesei este condiționat și de forma tripartită contrastantă ABC (de tip rapid-lent-rapid) specifică genului de concert, fiind axat pe imagini plastice de o mare forță de sugestie ce le conține. Totodată, compozitorul apelează și la elemente de improvizație ce se manifestă în cadrul formei prin dezvoltarea motivică și augmentarea frazelor în final. Dramaturgia lucrării se deosebește prin originalitate — partea I-a are un caracter de horă, conține elemente de intonații *lamento*, care se amplifică în partea a doua, cu caracter baladesc, pentru a se îmbina în mod organic în partea a treia, dansant-epică; compozitorul utilizează un limbaj muzical ce denotă o abordare conceptuală-arhetipală a folclorului, fără a utiliza citate, pseudo-citate sau imitații directe.

Astfel, pentru a reda cât mai adecvat imaginile dansante epice, *lamento*, din care s-a inspirat compozitorul, violonistul va adopta aceeași tratare conceptuală a folclorului, utilizând procedee specifice ce le conturează: hașuri bine determinate, ferme, tehnica mărunță a mâinii stângi în ornamente, accentele pronunțate (dans); sonoritatea ”vorbită” a viorii, *portato* ș.a. Totodată, violonistul va apela și la tehnici specifice muzicii academice, care de multe ori, coincid cu cele populare. Spre exemplu, ca și în muzica academică, în folclor, ornamentele au rolul nu doar de a înfrumuseța discursul muzical, ci și de a evidenția tendințele/sensurile frazelor muzicale: în partea a doua a temei inițiale A (m.3), mordentul apare mereu în măsura a doua a temei iar direcția frazării trebuie să coincidă cu acesta — element de interpretare confirmat și prin indicațiile dinamice ale autorului. Iar caracterul baladesc este accentuat de compozitor prin *portato* în triolet, în partea a doua a lucrării (cf.5), într-o formulă poliritmă (cvintolet pe două optimi în partida pianului). Pentru a oferi temei o libertate aparte specifică exprimării epice, amplificată de momente de înaltă tensiune dramatică a narațiunii, violonistul va evita utilizarea unui arcuș prea larg, fără a scăpa din vedere logica frazării, spre nota *re*, accentuată, evidențiată și prin apogiatură, care se va accentua cu grijă, fără brutalitate, oarecum mai moale.

Capriciul moldovenesc pentru vioară și pian de V. Ciolac este o creație originală, ce oferă interpretului posibilitatea de a-și manifesta măiestria artistică. Dificultățile de interpretare se rezumă la tehnica acordurilor, a apogiaturilor ș.a. Fiind inspirată din melosul moldovenesc, conține numeroase elemente ce sugerează la nivel conceptual imagini de dans și epice. Astfel, violonistul va utiliza și unele abilități de interpretare specifice muzicii folclorice: tehnica mărunță în ornamente, îmbinarea tehnicii vibrato cu mordentul ș.a.

Deși este o lucrare recentă, ocupă un loc aparte în componistica națională și merită pe deplin să-și ocupe locul în repertoriile didactice și concertistice.

Referințe bibliografice

1. GÎRBU E. *Compozitorul Vladimir Ciolac: Orientări stilistice în creația cu tematică religioasă*. Chișinău: Pontos, 2018.
2. BURLEA V. Folclorul ca punct de reper în revitalizarea activității muzicale componistice. În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p.272–275.
3. BADRAJAN S. Fenomenul sonor prin prisma gândirii muzicale tradiționale — valoare, conținuturi, funcție în spațiu și timp. În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: Conferință științifică internațională, 23 iunie, 2015: Rezumatele lucrărilor, 2015, Chișinău: rezumatele comunicărilor*. Chișinău: Valinex, 2015, p.7. ISBN 978-9975-9617-6-9.
4. CHISELIȚĂ V. Cântecul epic tradițional. În: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p.273–298
5. CHISELIȚĂ V. Muzica tradițională de dans. În: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p.339–367.
6. CIOLAC V. *Capriciu moldovenesc pentru clarinet și pian*. Chișinău: Cartea moldovenească, 2009.

TRĂSĂTURI STILISTICE ȘI STRUCTURALE ÎN CONCERTUL PENTRU VOCE ȘI ORCHESTRĂ DE REINHOLD GLIER

STYLISTIC AND STRUCTURAL FEATURES OF THE CONCERTO FOR VOICE AND ORCHESTRA BY REINHOLD GLIER

TATIANA COSTIUC-COȘCIUG,

lector universitar, doctorandă

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [785.6:784.087.61]:781.61

Până în prezent, Concertul pentru voce și orchestră de Reinhold Glier rămâne o compoziție unică. Fiind dificil din punct de vedere al tehnicii vocale, interpretarea acestuia necesită abilitatea de a exprima profunzimea conținutului emoțional al muzicii. În pofda faptului că partida vocală nu are text, ci este o vocaliză scrisă cu multă măiestrie, conținutul său este ușor asimilat de către ascultător. Acest fapt este favorizat nu doar de captivantul material muzical, dar și de alegerea timbrului cald și gingaș al vocii de soprano lirică de coloratură, în calitate de instrument solistic. Imaginile muzicale ale concertului sunt asociate cu frumusețea naturii, cu puritatea și noblețea sentimentelor unei persoane care întâmpină cu optimism și bucurie fiecare zi, bucurându-se de plinătatea și versatilitatea ei. Aceste sentimente pozitive sunt exprimate sub forma unui ciclu simfonic clasic, tripartit, scris în tradiții romantice.

Cuvinte-cheie: Concert, concert pentru voce, Reinhold Glier, vocaliză, partidă vocală

Until the present, Reinhold Glier's Concerto for Voice and Orchestra remains a unique composition. Being difficult in terms of the vocal technique, it requires the ability to express the depth of the emotional content of music. Despite the fact that the vocal part has no text, but it is a vocalization written with great skill, its content is easily assimilated by the listener. This fact, being favored not only by the captivating musical material, but also by the choice of the warm and gentle timbre of the lyrical coloratura soprano voice, as a solo instrument. The musical images of the concerto are associated with the beauty of nature, with the purity and nobility of the feelings of a person who faces optimism and joy every day of his life, enjoying its fullness and versatility. These positive feelings are expressed in the form of a classical, tripartite symphonic cycle, written in romantic traditions.

Keywords: Concerto, concerto voice, Reinhold Glier, vocalization, vocal part

Introducere. Concertul pentru voce și orchestră de Reinhold Glier a fost scris în anul 1942. Experiența creării în diferite domenii ale muzicii vocale (4 opere, 130 de romane) și simfonice și în cea a genului de concert (*Concertul pentru harpă și orchestră*) i-au dat compozitorului posibilitatea de a întruca pe deplin și liber intenția sa și să creeze primul exemplu de *Concert pentru voce și orchestră*. Lucrarea care a servit drept imbold în crearea *Concertului* și care i-a sugerat esența de imagini a devenit cunoscuta *Vocaliză* a lui S. Rahmaninov. *Concertul* este dedicat Deborei Pantofel-Necetskaia, în trecut, cunoscută solistă a operei din Kiev, cu care R. Glier a prietenit pe când era stabilit în Ucraina. Prima interpretare a *Concertului* a avut loc la 12 mai 1942, în Sala cu Coloane din Moscova. Au participat: Orchestra Simfonică din Moscova, condusă de Alexandr Orlov, cunoscut dirijor al acelei perioade și cântăreața Nadejda Kazantseva — tânără solistă a Filarmonicii din Moscova, posesoarea uneia din cele mai frumoase voci și mai strălucite, din punct de vedere al tehnicii vocale [1; 2].

Până în prezent, *Concertul* pentru voce și orchestră al lui R. Glier rămâne o compoziție unică. Fiind dificil din punct de vedere al tehnicii vocale, necesită abilitatea de a exprima profunzimea conținutului emoțional al muzicii. Imaginile muzicale ale concertului sunt asociate cu frumusețea naturii, cu puritatea, noblețea și plinătatea sentimentelor unei persoane care întâmpină cu optimism și bucurie fiecare zi, bucurându-se de plinătatea și versatilitatea ei. Aceste sentimente pozitive sunt exprimate sub forma unui ciclu simfonic clasic, tripartit, scris în tradițiile romantice.

Să examinăm consecutiv structura *Concertului*.

Vocea omenească este o substanță extrem de fină, mult mai sensibilă decât vocea oricărui instrument muzical. Un cântăreț nu poate să interpreteze creații de lungă durată la fel ca un pianist sau un violonist. Ținând cont de aceasta, R. Glier alege forma ciclică bipartită pentru întruchiparea ideii sale, însă în această formă, într-un fel sau altul, sunt prezente semnele determinative ale ciclului sonato-simfonic cvadripartit.

Partea I-a *Concertului pentru voce și orchestră* al lui R. Glier este lirică și lentă (*Andante*), fiind scrisă în forma de sonată. Partea a II-a este un vals vior în formă de rondo. Astfel, prima parte a concertului îmbină tempoul lent și imaginea lirică specifice părților a II-a clasice, iar forma de sonată este prezentă în prima parte a ciclului clasic sonato-simfonic. Partea a II-a *Concertului* sintetizează genul de vals, care specificitate de gen (care este partea a III-a la clasici) și structura de *rondo*, din finalul clasic.

Tonalitatea de bază a părții întâi este *f-moll*. Expoziția începe cu o mică introducere orchestrală (13 măsuri), care joacă un rol foarte important din punct de vedere al dramaturgiei, mai cu seamă a primei părți; iar în partea a doua — luminoasă, se aud doar unele reminiscențe separate ale acestei teme. Emoțiile sunt intensificate prin unisonuri severe la corzi, sărituri de sexte și septime în partida vocală, ritmul sincopat, care amintește respirația întreruptă, acordurile încordate. Introducerea se încheie cu un frumos motiv interpretat de către clarinet, care mai apoi sună în interpretarea fagotului. Încheindu-se cu tonica necompletă, acest motiv sună ca o întrebare plină de durere sufletească.

Această imagine (tema introducerii) plină de dramatism ponderat, conținând o nuanță epică, este un "fundal" greoi, pe care se desfășoară sinceritățile lirice ale *Concertului*. Anume în contrapunerea acestei teme epico-dramatice (care sună predominant în orchestră) cu lirica tandră a temelor de bază (interpretate de soprano) este concentrat contrastul imaginilor, necesar pentru forma de sonată. Introducerea expune elementele tematice de bază ale *Concertului* (în intonație, în armonie, în ritm, în textură). Acestea sunt: intonațiile tipice pentru romanță și cântec (de sextă, de septimă), armonia funcțională încordată, ritmica liberă și frazele de lungă respirație. În culminația melodică locală a introducerii, sunetul *as* leagă temele de bază ale concertului.

După introducerea orchestrală, apare tema principală în interpretarea sopranei, ce are un caracter cantilen, duios și plin de căldură. Intonațiile ei sunt expresive, cordiale și ușor de reținut. Melodia, care „curge ca un val” spre culminație (b^2 , care aici este terța septacordului treptei a doua) ne cucerește prin lirismul secvențelor, frumusețea imitațiilor din partidele clarinetului și flautului, pe fundalul figurațiilor tremurătoare în interpretarea corzilor. Tema principală, scrisă în formă de perioadă închisă, începe cu un salt expresiv de octavă, ca o exclamație de durere și neliniște. Pe plan structural și tonal, aceasta denotă o realizare componistică desăvârșită (se încheie cu o cadență perfectă în tonalitatea de bază *f-moll*).

Urmează o punte tematică ce se construiește pe un material relativ nou (începe cu sunetul *as*) – intonațiile duioase și blânde ale acestei teme, dezvoltarea în secvențe din partida vocală, dialogul captivant cu clarinetul, apoi cu oboiul, fundalul viu, "vibrant" la corzi, conduc în mod firesc spre începutul temei secundare (cifra 45–65).

Tema secundară nu contrastează cu cea principală, ambele fiind de factură lirică, de un caracter sincer și pătrunzător. Deosebirea dintre ele constă doar în faptul că tema principală este mai activă și mai dinamică decât cea secundară, care este mai visătoare și elegiacă. Tesitura temei secundare este mai înaltă, iar dacă în tema principală predomină mișcarea ascendentă, aici predomină cea descendentă. Interesantă este rezolvarea tonal-armonică a temei secundare (ea este mai stabilă din punct de vedere tonal), prima ei realizare de către orchestră se construiește pe principiul lanțului de dominantă (C – F – B – Es – As), în care, bineînțeles, predomină coloritul major (tonalitatea temei secundare este *c-moll*) acesta, la rândul său, luminează imaginea. Desenul ritmic viu, sincopat al acestei teme ne amintește de ritmul caracteristic cântecelor populare ucrainesti. Tema secundară este scrisă în formă de perioadă

deschisă desfășurată. Cu măsura 56 începe un lung punct de orgă în tonalitatea *g-moll* (din 8 măsuri, pe sunetul *d*), care continuă până la începutul tratării (cifra 65). Astfel, compozitorul nu încheie expoziția cu o temă concluzivă specială, ci introduce tratarea îndată după tema secundară, realizând pregătirea tradițională pentru dezvoltarea zonei de subdominantă nemijlocit la sfârșitul teme secundare (*g-moll* este tonalitatea treptei a doua pentru tonalitatea *f-moll*, adică din grupul subdominantei). În ultimele patru măsuri „revine” imaginea neliniștită din introducere, pregătind tematismul care predomină în tratare. Deoarece tema principală și tema secundară nu se află în contrast (singurul moment mai mult sau mai puțin contrastant are loc în introducere) și deoarece vocea umană nu are posibilitatea de a interpreta creații de amploare simfonică, devine evidentă prezența unei tratări laconice, la care recurge compozitorul.

Tratarea (cifra 65–80) începe, după tradițiile clasice, cu un episod orchestral dramatic, încordat și conține doar transformarea teme introducerii, care capătă aici un caracter agitat, neliniștit, ce se intensifică pe parcurs, prin mijloace de expresie ale facturii (unisoane sumbre și dublări de octavă ale teme în registrul grav, ritmul sincopat), orchestrația specifică (tema este interpretată de fagot, contrabas și violoncel), însă, mai cu seamă, prin dezvoltarea tonală și armonică încordată. Partida vocală în tratare îndeplinește funcția de acompaniament, remarcându-se prin pasaje scurte descendente, în dialog cu clarinetul. Începând cu cifra 75, mișcarea armonică intensă a acordurilor încetează, de parcă „se împiedică” de septacordul treptei a doua a tonalității *f-moll* (tonalitatea de bază a *Concertului*). Acest acord se menține timp de cinci măsuri, adică până la începutul reprizei.

Structura reprizei (de la cifra 80 și până la sfârșit) are un model clasicist. Temele principală și secundară sunt expuse fără nici o schimbare structurală iar tema punții lipsește.

Temele lirice și cantilene ale primei părți a *Concertului*, conform caracterului lor nu presupun schimbări dinamice esențiale, iar tratarea nu are dimensiuni prea mari și nu conține desfășurarea temelor de bază. În forma de sonată dată, principiul de elaborare al temelor este cel variațional. Schimbări variaționale de factură și orchestrație sunt prezente aici în toate repetările materialului tematic. Acest principiu se urmărește deja în prezentarea temelor în expoziție. Iar acum, în repriză aceste schimbări sunt mult mai reliefate și mai importante din punctul de vedere al dramaturgiei. Captivant este momentul în care autorul evită diversificarea facturii, tipică pentru tratarea variațională. Să comparăm sub acest aspect factura, orchestrația, repartizarea materialului tematic între orchestră și voce în în temele de bază din expoziție și din repriză.

Schema părții întâi

Expoziția			Repriza		
Tema principală	Tema secundară		Tema principală	Tema secundară	
<i>f-moll</i>	<i>c-moll</i>		<i>f-moll</i>	<i>f-moll</i>	
Perioada	Perioada		Perioada	Perioada	
	I propoz.	II propoz.		I propoz.	II propoz.
Voce	Orchestra	Voce	Orchestra	Voce	Orchestra

Factura acordică: fundal vibrant de treizeciodoimi la corzi	Factura: clarinet+ corzi	Factura: arpegii de triolete la harpă	Factura: acorduri sincopate (din introducere și dezvoltare)	Factura acordica: fundal vibrant de treizeciodoimi la corzi	Factura: arpegii de triolete la aerofone
---	--------------------------------	--	--	---	---

În schemă putem observa că în timpul repetării temelor în repriză, se schimbă înveșmântarea lor timbrală. Dacă în expoziție tema principală este interpretată de voce, în repriză ea este interpretată de către orchestră; dacă în expoziție tema secundară este începută de către orchestră, iar în continuare sună în interpretarea vocii, în repriză acestea se inversează (însă acum ea est expusă cu un interval de cvartă mai sus). În ceea ce privește factura, aici compozitorul utilizează doar trei procedee de bază:

- a) fundalul vibrant cu treizeciodoimi,
- b) arpegii de triolete,
- c) ritmul sincopat-pulsat.

La repetarea materialului tematic, aceste procedee de factură se schimbă reciproc, și doar la sfârșit, în ultima propoziție a temei secundare din repriză, se utilizează toate aceste trei procedee împreună. Rolul dramaturgic al reprizei în partea întâia a *Concertului* este determinat de faptul că aici toate temele sună mai puternic, mai pregnant decât în expoziție. Ambele teme sunt apropiate din punct de vedere al tonalității (ambele sunt scrise în tonalitatea *f-moll*) și sunt percepute ca un tot întreg (nu sunt despărțite prin punte), care ne captivează prin plenitudinea sentimentelor lirice. Nuanțele de durere și neliniște, care se auzeau mai devreme în expoziție, se „pierd” în acest val emotional luminos.

Un rol important în crearea acestei imagini îl are partida vocală, cu pasajele ei tehnice strălucite. În repriză, tema principală apare în interpretarea orchestrei, în timp ce partida vocală își continuă funcția de acompaniament, pe care o avea în dezvoltare. Totdată, acest dialog cu clarinetul devine din ce în ce mai captivant și mai complicat din punct de vedere al intonației și al ritmului, astfel intensificând „spiritul” de competiție specific genului.

Partea întâia a *Concertului* se încheie cu o *codă*, unde pentru a treia oară este expusă tema introducerii. Ea se repetă aici în varianta sa inițială (se păstrează forma, armonia, dinamica și factura), însă, de data aceasta orchestra este însoțită de partida vocală, cu pasajele ei foarte expresive și complicate din punct de vedere al intonației și al tehnicii vocale. Ultima frază apare acum mai fină (în interpretarea viorilor, violelor și a clarinetului), ca o întrebare tristă, dar plină de speranță.

Partea a doua a *Concertului pentru voce și orchestră* al lui Reingold Gliere este scrisă în tonalitatea *F-dur*, în tempoul *Allegro* și are forma de rondo. Dacă în prima parte a *Concertului* predominau nuanțele triste, duioase, melancolice, în cea de-a doua, ele sunt înlocuite de culori luminoase și imagini de bucurie. Structura întregii părți denotă un rondo pentapartit: $a - b - a - c - a$, ce începe cu o mică introducere orchestrală (9 măsuri). Triluri vibrante în partida viorilor prime, elemente *staccato* la flaut — toate acestea formează un fundal tremurător (în cadrul armoniei septacordului de dominantă în *F-dur*), care pregătește tema refrenului.

Introducerea conține elemente intonaționale (motive de terță) și hașura *staccato*, caracteristice pentru culminația cadenței din finalul *Concertului*. Ultima frază a acesteia (măsurile 8–9, *meno mosso*) este o reminiscență a fragmentului melodic expresiv din introducerea către partea întâia a *Concertului* (măsurile 5–6). În prima parte această frază avea un caracter sumbru, pe când aici sunarea ei este luminoasă, lejeră și grațioasă.

Refrenul, în prima lui incursiune (cifra 10–40), este interpretat de voce, acompaniat de harpă. Tema cantabilă a refrenului este o melodie cantilenă și elastică. La crearea acestei imagini au contribuit avântul de tesitură, libertatea ritmică, varietatea ingenioasă a facturii și mișcarea tonală bogată în emoții; culorile sonore pe parcurs se schimbă reciproc (cel mai des cu folosirea „lanțurilor de dominantă”: $G -$

C – F sau *E – A – D – G – C*). La fel ca și partea I-a a *Concertului*, partea a II-a abundă în intervale largi.

Episodul întâi (cifra 45–70) începe cu o frază orchestrală expresivă, în interpretarea cvartetului de coarde, cu timbrul lor cald și cantabil — ca o cântare corală elocventă, la care mai târziu se alătură vocea. În desfășurarea acestui episod toate elementele expresive se intensifică: se îmbogățesc prin culori timbrale noi, factura orchestrală devenind mai consistentă. Intonațiile acestei teme se intercalează cu tema introducerii către partea I-a a *Concertului*, care avea un caracter de suspin trist și chinuitor, aici preschimbându-se într-un „zâmbet” luminos.

A doua incursiune a refrenului este redusă doar la prima parte a sa. Episodul secundar al rondoului, tradițional, contrastează mai mult cu refrenul decât primul. Același lucru îl observăm și în *Concertul* pentru voce și orchestră de R. Glier: cel de-al doilea episod este scris într-o tonalitate mai îndepărtată, *A-dur* (episodul I a fost scris în tonalitatea *C-dur*). Deși ambele tonalități (*A-dur* și *F-dur*) sunt majore, între ele este un interval de terță mare, ceea ce accentuează caracterul lor diferit. Expresia înflăcărată de bucurie se intensifică prin fraze ascendente, secvențe scurte, despărțite prin pauze (la fel ca și respirația întreruptă de emoții), prin reinnoirea tonală permanentă (*A – fis – A – e – D – A – h – cis – fis*).

Episodul secund are o durată mai lungă (episodul întâi a avut 32 de măsuri, iar episodul secund are 100 de măsuri) și este scris într-o formă mai complicată – dacă primul episod reprezintă o perioadă, cel de-al doilea are trăsături de formă tripartită. Toate acestea permit caracterizarea structurii părții a doua în întregime, ca formă tripartită compusă cu repriză prescurtată. În episodul dat, sunt utilizate toate posibilitățile tehnice pe care le posedă vocea de soprană lirică de coloratură: fiorituri, stacatto, registrul înalt. Anume aici (cifra 125) începe o cadență vocală de virtuozitate, care continuă apoi în codă.

Cadența scrisă în formă de dialog captivant cu clarinetul, confirmă principiul de competiție, care stă la baza genului de concert. În episodul secund are loc dezvoltarea tonală și intonațională, întâlnită și în dezvoltarea scurtă din partea I-a. În ce privește materialul intonațional, în acest compartiment, în afară de tema nouă se aud ecourile temelor precedente ale *Concertului*, cele mai reliefate sunt elementele transformate din introducerea către partea I-a.

Ultima expunere a refrenului este cea mai solemnă și entuziastă. Ea este interpretată de către orchestră (aici, la fel ca în prima incursiune sună doar o parte din refren). Ultimul acord (*D₇*) tinde către începutul *codei*.

Coda, după cum s-a menționat, continuă să interpreteze funcția de cadență vocală, care s-a început în culminația episodului secund. Aici avem o avalanșă de coloraturi, *stacatto*, sincope, pasaje cromatice extrem de complicate, note înalte strălucite. Vocea excelează, practic, la același nivel cu instrumentele din orchestră.

Concluzii. Generalizând cele spuse, vom menționa că, *Concertul pentru voce și orchestră* al lui R. Glier, creație de o rară frumusețe lirică, ocupă un loc foarte important în cultura muzicală universală. Această frumusețe se datorează nu doar de captivantului material muzical, dar, în mare măsură și timbrului cald și gingaș al vocii de soprană lirică de coloratură, în calitate de instrument solistic.

Referințe bibliografice

1. БЭЛЗА, И. *Концерты Глиера*. Москва: Музгиз, 1955.
2. БЭЛЗА, И. *Р. М. Глиер*. Москва: Советский композитор, 1962.

MUZICĂ DE CAMERĂ**REINTERPRETAREA FORMELOR TRADIȚIONALE
ÎN SONATA PENTRU FAGOT ȘI PIAN DE VITALIE VERHOLA****REINTERPRETATION OF TRADITIONAL FORMS IN THE SONATA FOR BASSOON
AND PIANO BY VITALY VERHOLA****Vladimir TARAN,**doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**Vladimir ANDRIEȘ,**doctor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU [780.8:780.644.2.082.2]:781.61****ORCID ID 0000-0001-7659-6953**

Moștenirea artistică a lui V. Verhola include lucrări de diferite genuri: operă, creații vocale și vocal-simfonice, muzică pentru film, muzică de estradă, prelucrări folclorice ș.a. Însă sfera preferată a creației sale o constituie muzica instrumentală. În prezentul articol ne-am axat pe analiza Sonatei pentru fagot și pian scrisă în anul 1973. Abordarea unui gen precum sonata, solicită de la un compozitor aflat la început de cale un anumit grad de încredere și presupune un nivel suficient de profesionalism componistic și o gândire creativă. Sonata pentru fagot și pian de V. Verhola reprezintă un ciclu tradițional tripartit: Allegro risoluto, Largo și Allegro ma non troppo. Cele trei părți relevă apartenența la genuri și chiar domenii de muzică diferite. Astfel, în prima parte pot fi sesizate structuri ritmice caracteristice jazz-ului, partea a II-a denotă trăsăturile unei balade meditative, iar partea a III-a include elemente ritmico-intonative împrumutate din folclorul instrumental.

Cuvinte-cheie: sonata pentru fagot și pian, repriză inversată, Vitalie Verhola

V. Verhola's artistic heritage includes works of different genres: opera, vocal-symphonic creations, music for film, pop music, arrangements of folk works etc. But the favorite sphere of his creation is instrumental music. In this article we have focused on the analysis of the Sonata for bassoon and piano, written in 1973. Approaching a genre like the sonata requires from a composer, at the beginning of his path, a certain degree of confidence, a sufficient level of professionalism and creative thinking. V. Verhola's Sonata for bassoon and piano is a traditional tripartite cycle: Allegro risoluto, Largo and Allegro ma non troppo. The three parts reveal their belonging to different genres and even fields of music. Thus, in the first part, rhythmic structures characteristic of jazz can be noticed, part II denotes the features of a meditative ballad, and part III includes rhythmic-intonation elements borrowed from instrumental folklore.

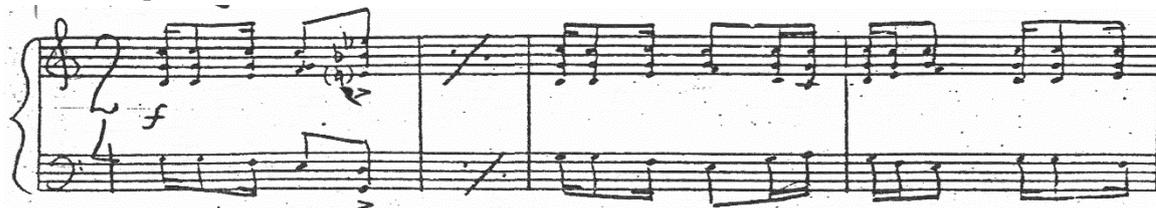
Keywords: sonata for bassoon and piano, reversed reprise, Vitaly Verhola

Introducere. Sonata pentru fagot și pian a fost scrisă în anul 1973 și interpretată în prima audiție de către Simion Vrânceanu (fagot) și Nina Sunțova (pian). Adresarea la genul de sonată, apreciat de specialiști ca unul din „principalele genuri ale sistemului creației componistice de orientare europeană” [1, p.88], denotă un anumit grad de maturitate și de încredere a autorului în propriile forțe, demonstrând totodată un înalt nivel de profesionalism componistic și o gândire creativă. Creația vizată reprezintă un ciclu tradițional din trei părți: *Allegro risoluto*, *Largo* și *Allegro ma non troppo*. Din punct de vedere al tematismului părțile se deosebesc prin apartenența la genuri diferite, astfel în prima parte se observă structuri ritmice apropiate jazz-ului, partea II poartă amprenta unei balade meditative, iar partea III include elemente ritmico-intonative împrumutate din muzica instrumentală folclorică.

1. Allegro risoluto — o sonată ”altfel”.

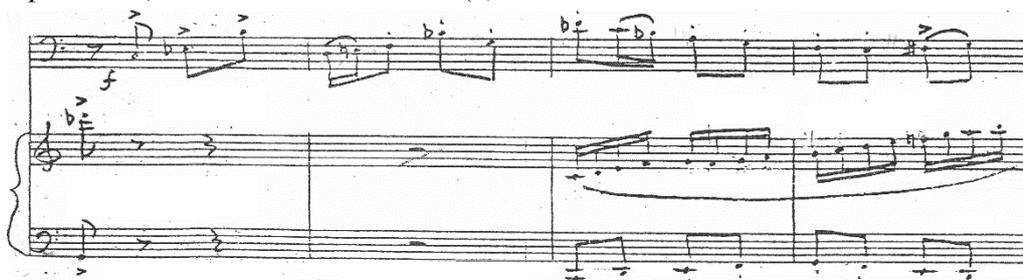
Partea I (*Allegro risoluto*) este scrisă în formă de sonată cu o mică introducere din opt măsuri la pian, bazată pe expunerea armoniei de dominantă, pregătind tonal expoziția. Elementul caracteristic îl reprezintă ritmul sincopat preluat din jazz fiind alcătuit din două formule ritmice îmbinate într-o structură recurentă.

Exemplul 1. Introducerea



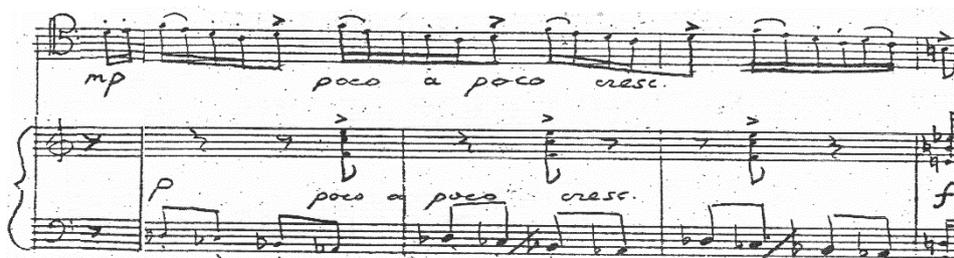
Expunerea grupului principal (T.P.) începe în măsura a 9 la fagot și conține patru secțiuni distincte ce se succed $a+b+c+a_1$ formând un grup tematic din mai multe elemente. Fagotul expune o temă cromatică, capricioasă ce pare să contureze o înșiruire dodecafonică (ex.2), însă după sunetul 9 observăm că principiul irepetabilității nu se mai respectă¹. Ulterior, pe parcursul lucrării vom mai întâlni formațiuni melodice dodecafonice (de exemplu, sfârșitul T.S., tema concluziei, începutul p. II, episodul din p.III).

Exemplul 2. TP, elementul "dodecafonic" (a)



Elementul *b* conține o mișcare uniformă, circulară.

Exemplul 3.



Secțiunile *a* și *b* sunt trasate la fagot, pianului revenindu-i rolul de acompaniament, în timp ce în secțiunea *c*, expunerea muzicală este concentrată în partida pianului care preia intonații din secțiunea *a* cu mutarea accentului metric prin unirea duratelor peste bara de măsură, fiind bazată ca și elementul *b* pe principiul de hemiolă.

Exemplul 4. TP, secțiunea *c*



¹ Vom numi acest element al T.P. convențional "dodecafonic".

În secțiunea *a* un moment esențial reprezintă modul de interpretare a articulației *legato* care trebuie interpretat mai pronunțat pentru a menține uniform și a evidenția desenul metro-ritmic al liniei melodice. În ceea ce privește articulația hașurii *staccato*, aceasta trebuie executată mai sacadat, pentru a reda caracterul grotesc al materialului tematic. Pentru a obține o lejeritate în interpretarea procedurii menționat, R. Teriohin și V. Apatski recomandă: „În timpul interpretării articulației *staccato*, în mușchii buzelor, limbii, maxilarului inferior și a gâtului nu trebuie să apară presiune. Vârful limbii nu se va separa de baza mandibulei inferioare” [2, p.153]. În pasajele formate din cvartolete cu șaisprezecimi este oportun de a aplica procedeul *dublu-staccato*, ceea ce după opinia noastră va contribui la menținerea exactă a tempoului *Allegro risoluto*. În următoarea secțiune *b*, un element important îl constituie procedeul *marcato*, care trebuie executat mai pronunțat și mai brutal, pentru a evidenția elementele metro-ritmice ale muzicii de jazz. În lucrarea metodică menționată anterior se evidențiază încă o varietate a procedurii vizat numit *marcatissimo*, care se caracterizează „prin executarea unui atac puternic accentuat, cu diminuarea ulterioară a sunetului” [2, p.150]. Considerăm că aici ar fi posibilă aplicarea articulației menționate, fiind o variantă mult mai potrivită în contextul dat.

Ultima secțiune a T.P. — *a₁* reprezintă o construcție din șase măsuri reluând prima frază („dodecafonică”) din *a* uniformizată din punct de vedere ritmic.

Puntea (m.49) pregătește expunerea temei grupului secundar (T.S.) de la al 2-lea timp al m. 57. Autorul nu folosește contrastul tonal între T.S. și T.P., tipic formei de sonată (T-D, T-III, T-VI), ci doar contrastul tematic și cel de registru. Observăm că T.S. are intonații comune cu unele elemente din T.P. Însă aici ele conturează un alt caracter, deoarece fagotul în registrul de sus sună tensionat, creând o stare de incertitudine, spre deosebire de T.P. în care predomină elementul ludic, de scherzo:

Exemplul 5. TS în expoziție



O atenție prioritară în secțiunea dată trebuie acordată calității de emisie a sunetelor din registrul acut. Pentru a facilita interpretarea fără carențe intonative în registrul de sus al instrumentului, R. Teriohin și V. Apatski sugerează următoarele: „cuprinzând mai strâns buzele de placa anciei, fagotistul mărește masa lor (n.n. — a plăcilor). Ca rezultat, crește frecvența oscilațiilor, ceea ce va ușura emisia sunetelor acute” [2, p.104]. Pentru a interpreta mai corect pasajele menționate recomandăm insistent studierea lor cu aplicarea articulației *détaché* în loc de *legato*, ceea ce va contribui la stabilizarea mobilității degetelor și menținerea exactă a tempoului.

Partida pianului în T.S. se reduce la rolul unui acompaniament destul de simplist, cuprinzând o mișcare ascendent-descendentă din cinci note consecutive în diapazonul de cvintă *c-g* din octava mare care a sunat și în T.P. Numai în m. 66, pianul preia imitativ de la fagot o parte din T.S. după care apare tema concluzivă (T.C.) din 12 sunete care încheie expoziția, aducând și ea un anumit contrast prin mișcarea arpeggiată a trioletelor (m.74).

Exemplul 6. Concluzia



În tema concluzivă un moment important este accentuarea primului sunet din triolet (m. 74–75, 77–79). Deși în fragmentele vizate fagotistul expune linia melodică fără acompaniament, aceste sunete nu trebuie tratate într-o manieră *ad libitum* sau *rubato*, fiind absolut necesară respectarea strictă a tempoului inițial.

Tratarea este înlocuită cu un episod bazat pe un material tematic relativ nou, însă înrudit atât cu T.P., cât și cu T.S. În timp ce fagotul intonează o temă nouă, cu un suflu larg la pian sună elemente deja cunoscute: ostinato din partida mâinii stângi, formulele ritmico-intervalice simetrice din partida mâinii drepte cu un pronunțat caracter ludic care creează un contrast față de tema lirică ce sună la fagot. Este de remarcat îmbinarea armonică originală, realizată de autor când în bas este expus trisonul major pe Des, iar în linia de sus sunetele septacordului mărit fără terță pe G. Factura include același principiu întâlnit anterior de repetare ostinată a unei formule ritmico-intonative. Articulația *staccato* în bas readuce trăsăturile de scherzo, auzite și în T.P. Tema la fagot include o mișcare ascendent-descendentă în cadrul pentacordului locric.

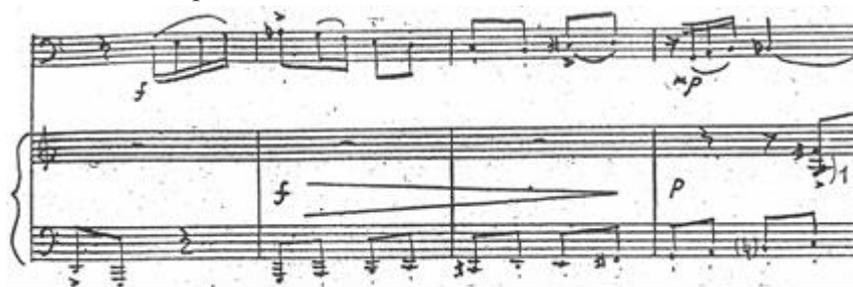
Exemplul 7. Episodul din tratare



Reieșind din specificul partidei solistice, sugerăm aplicarea procedurii *vibrato* în frazele constituite din sunete cu valori mari. Astfel, cel mai potrivit tip al acestui procedeu este *vibrato labial*, care după opinia lui R. Teriohin și V. Apatski „imprimă sonorității fagotului o culoare lirică și romantică” [2, p.170]. Un element important în secțiunea dată îl reprezintă frazele muzicale de proporții, necesitând de la fagotist o respirație largă și profundă, care va asigura executarea integrală a liniei melodice. În acest context recomandăm utilizarea respirației mixte. Începând cu m. 104, fagotul și pianul se află într-o îmbinare ritmică sincopată tipică dialogului instrumental jazz-istic, ceea ce dinamizează substanțial discursul muzical.

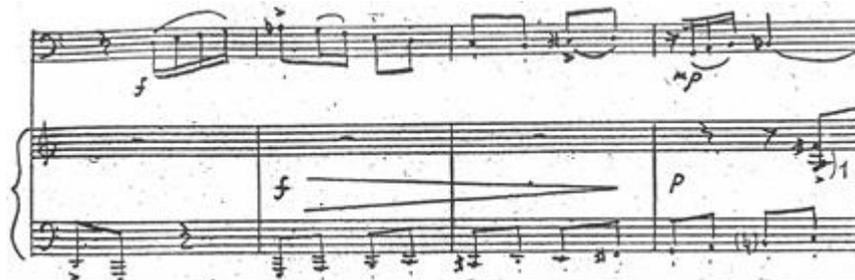
La hotarul între tratare și repriză compozitorul readuce ”elementul dodecafonic” din T.P. transpus la o cvintă ascendentă și modificat ritmic. Acest moment este marcat la pian prin nuanța dinamică *ff* și ritm sincopat comun la ambele mâini în timp ce fagotul intonează ”tema dodecafonică” transformată și accentuând la sfârșit sunetul de dominantă (g) a tonalității principale (C-dur). În așa fel este pregătit începutul reprizei care începe în m.129 și reprezintă expunerea inversată a grupurilor tematice. Grupul secundar constituit dintr-o frază variată din T.S (Ex.8), urmat de o frază din *punte* mm. 132–135, după care compozitorul readuce exact prima frază din T.S., deja în tonalitatea principală, însă coborând-o cu două octave mai jos față de expoziție, schimbându-i astfel caracterul.

Exemplul 8. T.S. în repriză



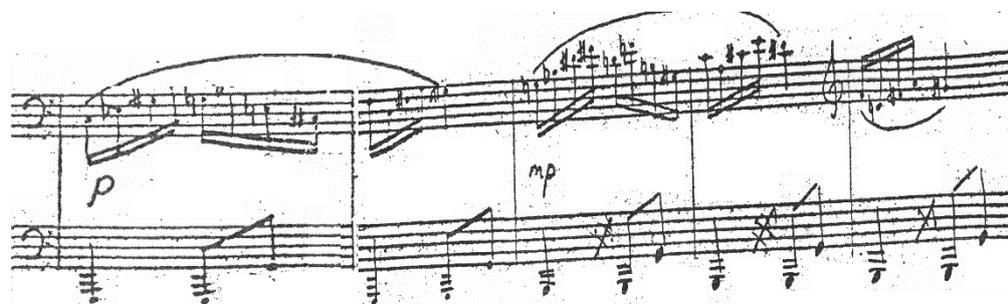
Tema concluzivă (Ex.9) este reorganizată ritmic (fără grupurile de triolet) și modificată prin repetarea ultimului motiv de la diferite sunete; în m.155 revine ritmul caracteristic și principiul de expunere din episod.

Exemplul 9. Concluzia în repriză



Tema concluzivă (Ex.9) este reorganizată ritmic (fără grupurile de triolet) și modificată prin repetarea ultimului motiv de la diferite sunete; în m.155 revine ritmul caracteristic și principiul de expunere din episod.

Exemplul 9. Concluzia în repriză



Grupul principal apare în m.172, fiind pregătit de trasarea elementului *b* la pian după care fagotul expune integral elementul *a* ("dodecafonic") al T.P. în tonalitatea de bază. Urmează o mică codă pe materialul din introducerea expoziției în partida pianului, fagotul intonând la sfârșit ultima frază din TP.

Concluzionând cele expuse anterior, semnalăm o reinterpretare a formei tradiționale de sonată și prezența în acest *Allegro* a unei forme de sonată mai puțin obișnuită în care cele două grupuri tematice au relații tonale diferite în expoziție și în repriză, doar că secțiunile formei sub aspect tonal par a fi "inversate" cu locul față de sonata clasică ambele teme în expoziție fiind prezentate în aceeași tonalitate, iar în repriză sună în tonalități diferite: T.S. începe în tonalitatea dominantei și se termină în tonică, iar T.P. este expusă integral în tonalitatea de bază.

Structura tonal-tematică a p.I:

TP	TS	episod	TS	TP
C	C	Des	G	C

2. *Largo* – centrul liric al ciclului.

Partea II (*Largo*) reprezintă o construcție muzicală elaborată ce conține câteva etape de desfășurare în care aceleași elemente tematice, toate având caracter meditativ, sunt reluate în mai multe variante asigurând unitatea tematică a discursului. La o privire mai atentă deslușim trăsăturile unei forme tripartite cu repriza sintetică.

Pe tot parcursul acestui *Largo* se stabilesc trei voci distincte (după principiul contrapunctului la 3 voci) — fagotul și două voci ale pianului. Doar în m. 65 pe o întindere de 3 măsuri autorul extinde factura la 4 voci, incluzând două linii pe portativul de sus al pianului.

Compartimentul A conține expunerea elementelor tematice *a* și *b* la fagotul *quasi solo* (partida pianului rezumându-se aproape integral la isoane lungi, ex.10 și 11), urmate de repetarea lor variată *a*₁ și *b*₁. Menționăm construcția "dodecafonică" a elementului *a* care contrastează cu organizarea destul de "tonală" a elementului *b*.

Exemplul 10. Elementul *a*.

Exemplul 11. Elementul *b*.

În m. 27 pianul intervine cu o nouă variantă a temei *b* în linia de sus (ex.12), iar în linia de jos observăm o mișcare pe pătrimi ce formează un contrasubieci contrastant.

Exemplul 12. Secțiunea mediană.

Anume contrastul timbral creat de pianul "solistic" ne-a determinat să apreciem acest moment ca început al secțiunii de mijloc a formei tripartite (*B*) în pofida faptului că materialul tematic "vociferat" de pian este bazat pe elementul tematic *b* din partea A. În măsura 33 demarează compartimentul central al părții mediane (*c*) unde observăm la pian o temă relativ nouă, deși înrudită ritmic cu elementul tematic *b* (ex.13). Aici pianului i se alătură și fagotul intervenind cu un contrapunct melodic contrastant și formând o îmbinare contrapunctică ce conține trei linii distincte în tonalități diferite, în cele trei voci ale partiturii. Repriza locală (secțiunii mediane) este puțin prescurtată și modificată timbral deoarece materialul tematic este expus de fagot.

Exemplul 13. Elementul *c* din secțiunea mediană.

Repriza formei tripartite A_1 (măs.44) conține repetarea exactă a elementului tematic a la fagot, însă în locul isonului format dintr-o cvintă extinsă la distanța de circa două octave ținut la pian aici sună câteva acorduri formate din patru septime. Elementul b este reluat în forma în care acesta a sunat la începutul părții mediane în partida pianului. Un eveniment sonor surprinzător îl reprezintă inserția ritmică melodizată a acordurilor din introducerea părții I (mm. 60–63) după care revine elementul b . Astfel se formează o formă tripartită mică în interiorul reprizei generale (bdb). Ulterior este reprodusă și secțiunea c cu modificarea distribuirii materialului muzical în cele trei voci, fiind utilizată tehnica contrapunctului triplu în care secțiunea c din partea mediană constituie îmbinarea inițială, iar reluarea ei în repriză (c_1 , măs.73) reprezintă îmbinarea derivată. Ultima repriză a elementului a sună în partida fagotului pe fundalul unui ostinato bazat pe intonațiile elementului tematic b în vocea de sus a pianului și însoțite de o altă mișcare uniformă prin pătrimi în vocea de jos a pianului preluată din secțiunea mediană. Astfel, putem constata cu certitudine caracterul sintetic al acestei reprize în care se împletesc elemente din toate compartimentele formei. Pianul atacă registrul acut din octava a 3-a, iar partida fagotului include salturi în toate registrele creând o situație dramaturgică de incertitudine, de polarizare a actorilor principali pe paliere opuse. Partea II a Sonatei se încheie cu o mică codă (mm. 91–95) care include o expunere liberă a motivelor și frazelor de bază, trasate anterior în registrele grav și acut, fără antrenarea celui mediu și creând astfel impresia unui spațiu imens, dar extrem de rarefiat, completat doar de armonicile naturale ale pianului.

Deși forma acestei părți în linii generale se încadrează în limitele tiparului de Lied tripartit, constatăm o abordare destul de ingenioasă a construcției muzicale. Aceasta se datorează următorilor factori: elaborarea compartimentului median pe baza elementului tematic expus în secțiunea anterioară succedat de un material nou, repriza sintetică, repetările multiple și de fiecare dată modificate a temelor (elementul c apare în 2 variante în secțiunea mediană și în repriză, elementul a este reluat de 4 ori, iar elementul b în cele două ipostase ale sale sună de 7, ori diferit), intervenția materialului din prima parte a ciclului în repriză și lărgirea considerabilă a acesteia (vom menționa că în formele clasice repriza formei tripartite mari mai frecvent este diminuată în timp ce în Sonata lui Verhola ea este lărgită).

Astfel, forma părții II poate fi ilustrată prin următoarea schemă:

A	B	A ₁
a b a ₁ b ₁	b ₂ c b ₃	a ₂ b ₄ d b ₅ c ₁ a ₃ /b ₆

Sub aspect interpretativ, una din problemele importante ale acestei mișcări o constituie frazele ample expuse în registrul acut la fagotului, necesitând o respirație largă și profundă care ar asigura intonarea lor fără "rupturi". Dificultățile interpretative legate de respirație sunt agravate și datorită nuanței dinamice p , care trebuie menținută pe întreaga durată a frazei, redând caracterul melancolic și trist al materialului tematic. Recomandăm respectarea strictă a indicațiilor din textul partiturii (nuanțele dinamice, articulațiile etc.) pentru a nu denatura mesajul compozitorului. Pentru a realiza obiectivele propuse și a obține o culoare timbrală bogată, o intonație perfectă în frazele vizate, este necesar de a utiliza tehnica respirației interpretative „pe sprijin”, datorită căreia „interpretul va obține în acest registru sunete libere și bogate timbral” [2, p.76]. Un alt moment esențial este aplicarea procedurii *vibrato*. Spre deosebire de materialul muzical al primei mișcări, aici recomandăm utilizarea unui *vibrato diafragmatic*, care va contribui la crearea unei sonorități cu caracter tragic și totodată narativ și trist.

3. Finalul — un tablou muzical multicolor.

Partea III (*Allegro ma non troppo*) vine să încheie ciclul de sonată tripartit cu un tablou muzical în care predomină caracterul ludic, uneori grotesc, creat prin îmbinări eterofonice, contrapuneri solist-pian, totul susținut de structuri ritmice împrumutate din folclor ce conferă materialului muzical o mare doză de dinamism. Pentru articularea mai convingătoare a acestor imagini compozitorul alege o structură individualizată ce denotă trăsături ale mai multor forme: tripartită mare, concentrică, sonată cu episod și repriza inversată cu elemente de variere:

sonată T.P.			T.S.			Episod + Tratare			T.S.			T.P.		
concentrică A			B			C			B ₁			A ₁		
tripartită A			B			A ₁								
ab	cd	ab	d ₁	e/d	e/f	g	h	b/h ₁	b+c ₁	d ₂	e ₁ /h ₁	b	ab	c d d
8	7	10	5	5	4	14	8	6+3 +2	2+3	8	11	3	8	3+3+3+5
C dur			F/C-dur			D C			C/Cis-dur C/G-dur			C-dur		

În favoarea aprecierii formei ca una tripartită servește planul tonal; trăsăturile formei concentrice se dezvoltă în structura tematică. Însă deoarece construcția acestei părți are destul de multe trăsături comune cu tiparul folosit în p. I, în aprecierea acestei forme am optat în favoarea formei de sonată inversată. Din start dorim să menționăm că în această formă de sonată lipsesc puntea și concluzia, iar temele celor două grupuri — principal și secundar — conțin mai multe elemente tematice, unele din ele fiind comune pentru ambele teme, fapt ce pune în dificultate stabilirea unor hotare sigure între compartimentele formei. Tema grupului principal (T.P., ex.14) este expusă în forma tripartită simplă cu repriză variată, fiecare dintre cele trei părți alcătuind perioade cu propoziții contrastante și sintetice totodată ($ab+cd+ab$). Vom exemplifica. Prima perioadă debutează cu un element tematic dansant (a) în partida pianului pe fundalul căruia în propoziția a doua intră fagotul cu o altă temă (b), în caracter de dans folcloric.

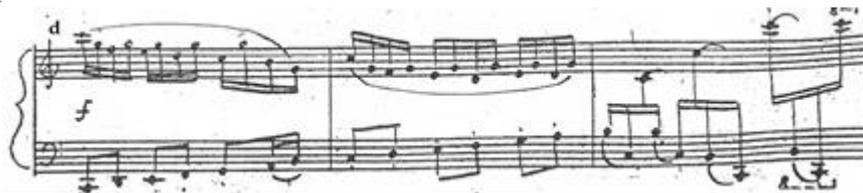
Exemplul 14. T.P. în expoziție, elementele a și b .

Secțiunea mediană începe la fagot cu un pasaj ascendent care marchează o temă aparent nouă (c), însă în a doua măsură este reluat un fragment din tematismul celei de-a doua propoziții din perioada precedentă (a se vedea ultima măsură din ex. 14).

Exemplul 15. T.P. elementul c .

O atenție aparte, interpreții trebuie să acorde pasajului ascendent, unde deseori aceștia modifică involuntar desenul ritmic al liniei melodice, schimbând *cvartoletele* în *triolete*. Pentru a depăși problema dată este necesar, ca interpretul să-și formeze în conștiința sa modelul sonor și metro-ritmic al fragmentului dat. Sugerăm viitorilor interpreți să studieze pasajul vizat cu aplicarea articulației *détaché*, ceea ce va contribui la stabilizarea tempoului și înțelegerea corectă a desenului ritmic.

Propoziția secundă a acestei perioade conține încă un element tematic (d) care va fi utilizat ulterior în tema grupului secundar.

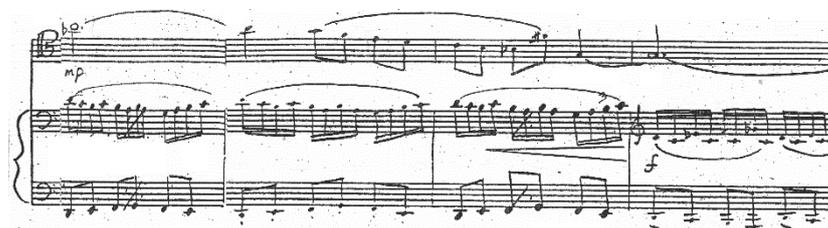
Exemplul 16. T.P. elementul *d*.

Repriza locală *a*₁ este variată, compozitorul schimbând cu locul temele, cea de la pian este trasată de fagot (cu două octave mai jos), iar cea a fagotului — la pian (cu două octave mai sus).

Tema grupului secundar debutează la pian cu elementul tematic *d* expus în cea de-a doua propoziție din secțiunea mediană a T.P., doar că aici el sună într-o altă versiune tonal-armonică, care poate fi interpretată ca o formațiune polifuncțională compusă din suprapunerea tonicii și a dominantei lui *F-dur*. Urmează un nou element tematic (*e*) prezentat de fagot. El provine din pasajul ascendent din secțiunea *c*, însă prezentat într-o altă variantă ritmică, sincopată, contrapunând (din măsura a doua) cu elementul *d* (în partida pianului). Întreaga construcție se repetă în inversare fiind urmată de un material relativ cu caracter concluziv expus la pian (*f*).

Fără vreo cezură demarează episodul care marchează începutul tratării (cu schimbarea centrului tonal, care până în acest moment a fost aproape integral menținut pe C, formând un fel de pedală fluctuantă. Pe parcursul episodului reperul tonal devine D, repetat și el în fiecare din cele 14 măsuri. Discursul este mai liric, dialogul celor două instrumente fiind unul bazat pe contrast. Tema expusă de fagot începând cu măsura 42 (*g*) este diametral opusă mișcării rapide, uniforme și cam mecanice din partida pianului. Se relevă trei straturi sonore: mișcarea de optimi în mâna stângă a pianului, pasajele de șaisprezecimi din mâna dreaptă și melodia fagotului în care acesta încearcă să se ralieze la dinamismul pianului, dar fără succes.

Exemplul 17. T.S.



În măsura 54 începe un compartiment de dezvoltare în care se fac auzite elemente din temele expuse pe parcursul finalului, dar și în părțile anterioare (figura ritmică din partida pianului de la începutul p. I, elementul *b* din final, materialul concluziv). Totodată, fagotul intonează o nouă formațiune melodică dodecafonică care va fi reluată în diminuare la sfârșitul compartimentului, dar și înainte de ultima repriză a T.P. Pentru câteva măsuri compozitorul renunță la repere tonale mai mult sau mai puțin evidente în favoarea unei mișcări ce va aduce din nou spre instaurarea centrului tonal C pe fundalul căruia va continua dezvoltarea. Din punct de vedere tonal pare că odată cu revenirea la centrul tonal C începe repriza, însă modul de prezentare a materialului muzical denotă contrariul, deoarece aici predomină expunerea dezvoltătoare.

Un loc aparte îl ocupă segmentul de contrast din patru măsuri care readuce în partida pianului ritmul din introducerea părții I (mm. 58–61). De la m. 62 urmează o secțiune destul de mare ce dezvoltă materialul melodic expus de fagot la începutul părții a III-a.

Repriza formei de sonată pare să înceapă cu reluarea elementului *b* al T.P. la pian, însă de fapt, acesta este o repriză falsă. Deși melodic elementul *b* este expus exact ca în expoziție, în calitate de suport armonic aici apare trisonul monoterțar (*cis*) creând astfel o sonoritate condimentată prin prezența concomitentă a sunetelor *c* și *cis*, *g* și *gis*. Imediat urmează elementul *c* care conduce spre tema grupului secundar într-o nouă versiune tonală: dacă în expoziție tema reprezenta o formațiune polifuncțională

compusă din suprapunerea tonicii și a dominantei lui F-dur, aici aceeași formațiune sună deja în C-dur, îmbinând armonia tonicii și a dominantei. Anume de aici și începe adevărata repriză a formei de sonată (m.78).

Repriza temei grupului principal A_1 (m.100) este foarte apropiată de sunarea ei de la începutul finalului. Anumite modificări apar începând cu secțiunea mediană a formei tripartite mici. Așadar, prima propoziție (8 măsuri) se repetă exact, însă pasajul ascendent (elementul c) de la începutul compartimentului de mijloc este expus descendent, iar în continuare autorul folosește procedeul de comutare a tematismului de la pian la fagot și invers.

Exemplul 18. a) expoziția



b) repriza



O mică codă pornește la m. 111 prin suprapunerea elementului d și a unui contrapunct melodic dodecafonic intonat de fagot și dublat la mâna stângă a pianului. Acest contrapunct este preluat din concluzia primei părți (vezi ex. 6), creând astfel un arc tematic menit să întregască ciclul. La reluare observăm un canon proporțional între fagot și mâna stângă a pianului unde același contrapunct sună în diminuare. Discursul se încheie cu două pasaje expuse alternativ de cele două instrumente — pianul și fagotul fiecare dorind parcă să aibă ultimul cuvânt în acest lung și captivant dialog desfășurat pe parcursul celor trei părți ale ciclului.

Forma utilizată de compozitor în acest final, ca și cea din prima parte a ciclului, poate fi apreciată ca o reinterpretare a sonatei tradiționale deoarece și aici autorul pare să mute cu locul expoziția și repriza: în expoziție temele sună în aceeași tonalitate, iar în repriză — în tonalități diferite.

Concluzii. Concluzionând rezultatele analizei constatăm o reinterpretare originală a tiparului tradițional care denotă o abordare inedită a formei clasice de sonată atât în prima parte a ciclului cât și în finalul lui. Destul de neobișnuit este tratată și forma tripartită în *Largo*. În limbajul muzical de asemenea observăm îmbinarea unor procedee mai tradiționale cu altele mai noi. De exemplu, teme dodecafonice ancorate în tonalități (T.P. și tema concluziei din p.I, elementul a din p.II), îmbinări contrapunctice politonale (p.II, vezi ex.13), suprapuneri de arpegii tonale pe temă dodecafonică (coda din p.III) ș.a. Toate acestea creează o lume sonoră plină de prospețime și expresivitate.

Generalizând experiența căpătată în procesul de interpretare a *Sonatei pentru fagot și pian* de V. Verhola, constatăm că particularitățile timbrale, tehnice și de expresivitate ale fagotului așa ca: *staccato*, *legato*, *non legato*, salturi din registrul înalt în cel grav, pasaje de virtuozitate ascendente și descendente, liniile melodice cromatizate ș.a., au fost utilizate cu măiestrie de către autor și au contribuit la crearea unei partide instrumentale diversificate, solicitând de la interpret abilități tehnice și artistice, experiență și măiestrie. Partida pianului, deși nu la fel de impresionantă ca cea a fagotului, menținută în mare parte în limita facturii simple, neatajate cu structuri ritmico-acordice destul de modeste, totuși ascunde unele pietre de încercare care solicită de la pianist atenție, exactitate în interpretare, diversitate în procedeele de emiterie a sunetului, lejeritate și delicatețe. În ansamblu, *Sonata pentru fagot și pian* de V. Verhola reprezintă o lucrare serioasă ce denotă o tehnică componistică elevată cu ajutorul căreia autorul reușește să creeze sonorități pregnante, expresive și convingătoare, continuând explorările în domeniul reinterpretării folclorului muzical începute anterior [2, p.22]. Această sonată este o mostră elocventă a perioadei în care a fost compusă, anii 70 ai secolului trecut fiind marcați de o adevărată

explozie a activității componistice în domeniul genului de sonată [1, p.90]. Lucrarea ilustrează interesul compozitorului față de diferite domenii ale muzicii, elementele preluate din folclor (în final) sau cele împrumutate din jazz (în p.I) îmbinându-se firesc cu principiile de compoziție moștenite de la tradiția academică europeană, astfel rezultând o scriitură individualizată, sintetică ce trezește atât interesul profesioniștilor-interpreți sau cercetători tentați să descifreze toate subtilitățile textului muzical, cât și captează atenția melomanilor atrași de prospețimea imaginilor sonore.

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, 1997, p.88–94.
2. САНДРАЦКАЯ В. Виталий Верхола. В: *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1982, с.20–31.
3. ТЕРЕХИН, Р. АПАТСКИЙ, В. *Методика обучения игре на фаготе*. Москва: Музыка, 1988.

**ФОРТЕПИАННОЕ НАСЛЕДИЕ ЗЛАТЫ ТКАЧ
В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ФОРТЕПИАННЫХ СБОРНИКАХ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

PATRIMONIUL PIANISTIC AL ZLATEI TCACI
ÎN CULEGERILE PENTRU PIAN EDITATE ÎN REPUBLICA MOLDOVA

PIANO HERITAGE OF ZLATA TKACH
IN NATIONAL PIANO COLLECTIONS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ELENA GUPALOVA,
doctor, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat *Alecu Russo*,
Bălți, Republica Moldova

CZU 780.8:780.616.433(0.053.2)(478)

780.8:780.616.433.091

78.071.1(478)

ORCID ID 0000-0001-7876-2628

В статье автор рассматривает фортепианное наследие композитора Златы Ткач с точки зрения его значения для концертной и педагогической практики Республики Молдова. Обзор фортепианного творчества композитора охватывает не только опубликованные сочинения («Leagă de mohor», «Детская сюита», сюита «Pe malul mării»), но и её рукописные работы (Соната для фортепиано, Концерт для фортепиано с оркестром и др.), а также фортепианные дуэты и транскрипции наиболее известных симфонических произведений для данного инструмента (балет «Андріеш», опера-сюита «Голуби в косую линейку»). Автором отмечен огромный вклад в культурно-просветительскую деятельность и образовательный процесс республики, внесённый З. Ткач в качестве руководителя Секции детского творчества Союза композиторов Молдовы и редактора-составителя многих отечественных сборников для детей и юношества.

Ключевые слова: *пианистическая концертная и педагогическая практика Республики Молдова, Союз композиторов Молдовы, опубликованные сочинения, рукописные работы, фортепианные дуэты и транскрипции*

Autorul tratează creația compozitorului Zlata Tkaci din punctul de vedere al practicii concertistice și pedagogice din Republica Moldova. Privirea generală cuprinde atât lucrări editate („Leagă de mohor”, Suită pentru copii, „Pe malul mării”), cât și unele manuscrise, precum Sonata pentru pian, Concertul pentru pian și orchestră, alături de duete și transcripții pentru pian ale unor lucrări simfonice, printre care baletul „Andrieș”; opera-suită „Bobocel cu ale lui”. Autorul articolului a subliniat contribuția enormă a compozitoarei în activitatea de popularizare a muzicii, precum și procesul educațional artistic din republică în calitate de conducător al Secției de creație muzicală pentru copii a Uniunii Compozitorilor din Moldova.

Cuvinte-cheie: *practica concertistică și pedagogică din Republica Moldova, Uniunea Compozitorilor din Moldova, lucrări muzicale editate, manuscrise, duete și transcripții pentru pian*

In this article the author considers the piano works of the Moldovan composer Zlata Tkaci from the point of view of their significance for the piano concert and pedagogical practice in the Republic of Moldova. A review of the composer's works for piano takes in not only the published compositions („Leagan de mohor”, the Suite for children „Pe malul marii”) but also some manuscripts such as Sonata for piano, Concerto for piano and orchestra, as well as duets and transcriptions for piano of some symphonic works such as the ballet „Andries”, the opera-suite „Bobocel cu ale lui”. The author of the article emphasizes the composer's great contribution to the activity of popularizing musical culture and to the artistic educational process of the Republic, as head of the Section of Musical Creation for Children of the Composers' Union from Moldova and as editor of many national collections for children and young people.

Keywords: *piano concert and pedagogical practice in the Republic of Moldova, the Composers' Union from the Republic of Moldova, published works, manuscripts, duets and transcriptions for piano*

Первые фортепианные сочинения З.М. Ткач. За всю свою многолетнюю и плодотворную творческую деятельность Злата Моисеевна Ткач создала большое количество инструментальной музыки для детей и юношества, в том числе и для молодых пианистов. Первое циклическое фортепианное сочинение З. Ткач, написанное в 1956 году под руководством Л. Гурова получило название *Детская сюита*.

Данная сюита, состоящая из 4-х миниатюр (*Preludiu, Jocul copiilor, Balada, Zi de sărbătoare*) была впервые полностью опубликована в 1960 году в сборнике фортепианных произведений молдавских авторов под редакцией Т. Войцеховской и А. Дайлиса [1]. Несколько позже, в 1964 году наиболее популярная из всех четырёх пьес — *Zi de sărbătoare* была издана в Москве в нотной хрестоматии [2], которая была составлена теми же авторами. В 1990 году эта же фортепианная миниатюра под названием *Sărbătoare* была опубликована в республиканском учебном пособии *Muzica în clasa 5*, выпущенном под редакцией С. Кроитору и З. Ткач [3].

К самым первым фортепианным пьесам Златы Моисеевны можно отнести её миниатюры *Колыбельная* и *Рассказ*, опубликованные в местном издательстве в 1961 году [4]. В конце 60-х годов XX века в Москве увидела свет ещё одна сюита для фортепиано Златы Ткач [5]. Данное циклическое произведение, состоящее из трёх пьес: *Кодры, Дойна и Танец*, вошло в состав нотного сборника, выпущенного в Кишинёве в 1972 году под редакторством её супруга — Ефима Ткач [6].

Годом раньше (в 1971 г.) одно из самых популярных фортепианных сочинений З. Ткач — *Экспромт* был даже продублирован несколькими местными издательствами [7]. Причём, в нотную хрестоматию, составленную преподавателями Т. Войцеховской и А. Дайлисом было включено также одно из редких произведений З. Ткач — *Этюд* для фортепиано. В сборник же под педагогической и исполнительской редакцией профессора Людмилы Ваверко кроме *Экспромта* вошли ещё две известные миниатюры композитора — *Колыбельная* и *Танец*, вскоре ставшие наиболее популярными произведениями в республиканской пианистической практике, охватывающей все звенья музыкальной образовательной системы (музыкальные школы, колледжи, лицеи и ВУЗы).

Злата Ткач — редактор составитель молдавских нотных сборников. В 1973 году Злата Ткач была избрана почётным членом правления Союза Композиторов Молдовы (СКМ), где она сначала возглавляла комиссию по эстетическому воспитанию, а затем, на протяжении многих лет — вплоть до последних дней жизни, руководила Секцией детского творчества. О значительности творчества З. Ткач говорят не только её сочинения, но и многочисленные нотные издания. В начале 80-х годов XX века вышел целый ряд детских сборников, составленных Златой Моисеевной специально для юных исполнителей: *Strop de rouă* (1980), *Curcubecul fermecat* (1981), *Caruselul melodiilor* (1982), *Sîrba prieteniei* (1985) [8].

В эти музыкальные опусы вошли как обработки молдавских фольклорных мелодий, так и оригинальные миниатюры отечественных композиторов, предназначенные для разных инструментов, в том числе и для фортепиано. Произведения всех данных хрестоматий были адресованы детям различных возрастных групп — от дошкольников до старшеклассников и поэтому предполагали различную степень исполнительской трудности.

В музыкальные сборники, составленные Златой Ткач вошли неопубликованные фортепианные миниатюры из *Детской сюиты* её педагога — Леонида Гурова (*Marș, Tărăboi, Sărbătorea copiilor*), а также новые произведения молодых и зрелых авторов: В. Ротару (*La tulpinele de meri, Ileana*), И. Маковой (*Mărțișor, Tocatina, Trandafirul*), О. Негруца (*Cîntec de leagăn*), А. Муляр (*Dans, Capriciu*), Т. Тарасенко (*Dans, Curcubecul fermecat*), А. Люксембург (*Joc vesel, Scherzo*), А. Сокирянский (*Căruța cu zurgălăi*), В. Масюков (*Poveste, Doi cucoși*) и др.

Для юных пианистов З.М. Ткач опубликовала в качестве редактора в данных опусах свои три миниатюры *Oleandra*, *Țigăneasca u Melodie*. Её фортепианная сюита *Pe malul mării*, состоящая из трёх пьес (*Peste valuri*, *Dialog*, *Carusel*), написанная в начале 80-х годов XX века увидела свет в 1983 году на страницах аналогичного детского инструментального сборника, составленного известным в Молдове музыковедом Л. Цуркану [9].

Одной из самых последних пианистических обработок молдавских фольклорных мелодий З. Ткач является миниатюра *Puiul țatei, cui râmii?*, написанная специально для сборника *Florilegiu folcloric*, составленного популярным отечественным музыковедом-публицистом С. Пожар, который был опубликован в Кишинёвском издательстве *Hyperion* в 1992 году [10].

Фортепианные транскрипции, дуэты и сочинения зрелого творческого периода. Многие фортепианные произведения З. Ткач, написанные в современном стиле, являются транскрипциями её оркестровых произведений для данного инструмента. *Вальс* З. Ткач, впервые опубликованный в 1979 году в нотном сборнике под исполнительской редакцией профессора Л. Ваверко [11], является фортепианной транскрипцией музыки из её известного балета *Андрюеш*, сделанной по просьбе Людмилы Вениаминовны Ваверко. В 1986 Злата Ткач сделала полное переложение данного балета для двух фортепиано. Пианистическая версия получила авторское название — Сюита *Андрюеш*. Первый номер из этой сюиты — «*Hora*», был опубликован в 1992 году в нотной хрестоматии для двух фортепиано, составленной доцентом Г. Тесеоглу. [12] В данный сборник также вошли ещё два музыкальных фрагмента *Baloanele* и *Înfloresc trandafirii*, переложённые композитором для концертирующих пианистов. Эти дуэты явились её фортепианной транскрипцией другого не менее популярного как в Молдове, так и за её пределами сценического произведения — оперы-сюиты *Голуби в косую линейку* (*Vobocel cu ale lui*). Полная пианистическая версия данной оперы долгое время была своеобразной «визитной карточкой» З. Ткач, включённой в исполнительский репертуар одного из самых авторитетных педагогов Молдовы — профессора Людмилы Ваверко.

В последние годы своей жизни Злата Ткач написала два крупных фортепианных сочинения: *Сонату* для фортепиано и *Концерт* для фортепиано с оркестром. Эти произведения она посвятила одному из своих самых талантливых учеников и, соответственно, их первому исполнителю — Александру Тимофееву, который в данное время проживает в Филадельфии и преподаёт в Университете Роуэн в Глассборо, штат Нью-Джерси, совершенствуя своё мастерство по двум взаимодополняющим профилям — композиторскому и исполнительскому.

Самым значительным и дорогим сердцу пианистическим трудом в жизни Златы Моисеевны, как она сама считала, являлся её фортепианный сборник для юношества *Leagă de mohor*, опубликованный местным издательством *Literatura artistică* в 1988 году тиражом в 800 экземпляров [13]. Некоторые произведения из этой нотной хрестоматии, которую с уверенностью можно назвать подлинной «творческой лабораторией» композитора, ранее были включены в различные республиканские и всесоюзные издания.

Например, авторские обработки молдавских народных песен *Эх ты, парень* и *Девушка с зелеными глазами*, опубликованные в передовом Московском журнале *Музыкальная жизнь* в 1968 году, несколько позже (в 1972 г.) были изданы в местной печати под редакторством авторитетного республиканского педагога В. Говорова, который в это время являлся директором Кишинёвской специализированной школы-интерната им. *Е. Коки*.

Пьеса *Țigăneasca* также вышла в молдавской печати ранее авторской хрестоматии *Leagă de mohor* — в 1985 году, в вышеуказанном сборнике *Sîrba prieteniei*, составленном Златой Моисеевной специально для маленьких инструменталистов. Четыре её фортепианные миниатюры: *La noi*, *Bună dimineața (canon)*, *Cadînja (dans găgăuz)*, *Căluțul* вошли в учебную хрестоматию, изданную за год до выхода в свет *Leagă de mohor* — в 1987 году под

педагогической редакцией ведущих педагогов Академии музыки, театра и изобразительных искусств: Л. Рябошапки и Г. Тесеоглу [14].

Во всех 35 миниатюрах, представленных в сборнике *Leagăn de mohor* З. Ткач отчётливо прослеживаются характерный молдавский колорит и опора на подлинные национальные истоки. Полностью пронизаны молдавским песенным мелосом такие её пьесы как *Meditație, Canon, Cântec, De leagăn, Din bătrâni* и др. Опора на отечественный танцевальный фольклор здесь особенно ярко ощущается в миниатюрах *Țigăneasca, Freilex, La noi, Dans găgăuzesc, Căluțul, Cadînja, Sîrba, Bulgărească, Ostropăț, Joc Țărănesc, Dans vechi* и др.

В предисловии к данному сборнику автор отметил, что это нотное издание может быть использовано в качестве как концертного, так и педагогического репертуара. Действительно, первая тетрадь из *Leagăn de mohor* была записана на радио талантливой пианисткой Ю. Губайдулиной (класс преп. Л. Ваверко) во время её обучения в Кишинёвской специализированной музыкальной школе-десятилетке им. *Е. Коки*.

Злата Моисеевна утверждала, что все пьесы из сборника *Leagăn de mohor* — это не просто фольклорные обработки, т.к. здесь нет обычного цитирования народных мелодий, присущего данному жанру. В своём последнем интервью, данного автору этой статьи она отмечала: «Я взяла только зёрнышко музыкального эпоса всех народов, населяющих Молдову (молдавского, болгарского, гагаузского, еврейского и др.) и переработала его для учащихся, добавив элементы современного языка (политональность, полиритмия и целотонность)».

Выводы:

- Известный молдавский композитор, Злата Моисеевна Ткач почти полвека руководила Секцией детского творчества при Союзе композиторов Республики Молдова.
- О значительности творчества З. Ткач говорят не только её оригинальные опубликованные и рукописные сочинения, инструментальные транскрипции оркестровых произведений, но и многочисленные нотные издания: *Strop de rouă* (1980), *Curcubecul fermecat* (1981), *Caruselul melodiilor* (1982), *Sîrba prieteniei* (1985) и др.
- Фортепианные обработки Златы Ткач из сборника *Leagăn de mohor* — это не просто выполненная гармонизация тем музыкального фольклора, а оригинальные и вполне самостоятельные музыкальные произведения с присущими авторскими индивидуальными чертами творчества, которые ещё ждут своего исполнителя и педагога-исследователя.

Библиографические ссылки

1. *Culegere de piese pentru pian din creația compozitorilor moldoveni (p-ru 2 și 4 mâini): Manual p-ru șc. de muz.* P.2. Alc. și red. T. Voițehovskaia, A. Dailis. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1960.
2. *Пьесы композиторов Молдавии.* (II–VII кл. ДМШ). Сост. и пед. ред. Т. Войцеховская, А. Дайлис. Москва: Музыка, 1964.
3. ТКАЧИ, Z. *Sărbătoare (piesă p-ru pian).* *Muzica în clasa 5.* Red. S. Croitoru, Z. Tkaci. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1990.
4. *Избранные фортепианные произведения молдавских композиторов (Для музыкальных школ, училищ и консерваторий).* Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1961.
5. ТКАЧ, З. *Три пьесы: 1. Кодры. 2. Дойна. 3. Танец.* Москва: Советская музыка, 1968, № 8, с.113.
6. *Muzică moldovenească pentru pian. Opere alese.* Alc. și ed. îngrj. de V. Govorov, red. E. Tscaci. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1972.
7. *Сборник фортепианных произведений для учащихся детских музыкальных школ.* (Пьесы, сонатины, вариации, этюды, ансамбли). 2-я ч., для уч-ся 5–7 классов. Сост. и пед. ред. Т. Войцеховская, А. Дайлис. Кишинев: Лумина, 1971; *Piese pentru pian.* Alc. și ed. îngrj. L. Vaverco; red. E. Tscaci. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1971.
8. *Strop de rouă. Cântece p-ru copii.* Alc. Z. Tkaci și Gr. Vieru, red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1980; *Curcubecul fermecat.* Alc. Z. Tkaci și Gr. Vieru, red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1981; *Caruselul melodiilor. Piese instr. p-ru copii.* Ed.-1. Alc. Z. Tkaci, red. Iu. Țibulschi.

-
- Chișinău: Literatura artistică, 1982; *Sîrba prieteniei. Piese instr. p-ru copii*. Ed.-4. Alc. Z. Tkaci, red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1985.
9. *Cântecul frunzei. Piese instrumentale p-ru copii*. Ed.-2. Alc. L. Țurcanu, red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1983.
 10. *Florilegiu folcloric. Prelucrări folclorice p-ru pian*. Sel. S. Pojar, red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Hyperion, 1992.
 11. *Piese pentru pian*. Alc. și ed. îngrij. L. Vaverco, red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1979.
 12. *Crestomația repertoriului pedagogic pentru două pianе (din operele compozitorilor moldoveni)*. Alc. G. Teseoglu. Chișinău: Lumina, 1992.
 13. TKACI, Z. *Leagăn de mohor*. Red. ed. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1988.
 14. *Crestomație pentru pian (cl. I–IV ale școlii de muzică)*. Ed. îngrij. de L. Reaboșapca, G. Teseoglu, red. Z. Tkaci. Chișinău: Lumina, 1987.

**CICLUL PENTRU PIAN *ILUZII* DE VLADIMIR CIOLAC:
ASPECTUL COMPOZIȚIONAL****THE CYCLE FOR PIANO *ILLUSIONS* BY VLADIMIR CIOLAC:
COMPOSITIONAL ASPECT****ECATERINA GÎRBU,**doctor, conferențiar universitar interimar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU [780.8:780.616.433.083.1]:781.61**

În paginile articolului se propune în premieră o analiză a ciclului pentru pian „Iluzii” de V. Ciolac, consacrat profesorului său de compoziție P. Rivilis. Lucrarea este alcătuită din patru părți ce se desfășoară preponderent în tempouri lente. Principiul de bază îl constituie contrastul, care este sesizat aici, preponderent, în secțiunile interne ale fiecărei părți. O astfel de reprezentare oferă, totodată, integritate ciclului prin similitudinile vădite ale tempourilor ce se înscriu în categoria celor lente și, în același timp, dezvăluie conceptul propus de autor, creionarea celor mai importante caracteristici ale portretului muzical al profesorului său – calmul, rafinamentul, finețea.

Cuvinte-cheie: *ciclu pentru pian „Iluzii”, V. Ciolac, mistic, discurs sonor, interval, spațialitate, registru, creație bachiană*

In the pages of the article, we propose for the first time an analysis of the cycle for piano „Illusions” by V. Ciolac dedicated to his composition teacher P. Rivilis. The work is made up of four parts, which develop predominantly in slow tempo, the basic principle is that of contrast here, it is mostly noticed in the internal sections of each part. Such a representation also offers integrity to the cycle through the obvious similarities of the times that fit within the slow ones and, at the same time, reveals the concept proposed by the author, the description of the most exponential characteristics of his teacher's musical portrait – the calm, refinement, fineness.

Keywords: *the cycle for piano „Illusions”, V. Ciolac, mystic, sound discourse, interval, spatiality, register, Bach creation*

Introducere. Muzica pentru pian ocupă un loc important în creația lui V. Ciolac, acest domeniu este explorat de către compozitor încă din perioada tinereții. Primele încercări de a se iniția și a se afirma în sfera compoziției demarează cu cele *Șase Preludii* pentru pian, după care urmează *Fantezia*, *Scherzo*, toate fiind date cu anul 1981 — primul an de studiu la Conservatorul de Stat din Chișinău. Piesele nominalizate au fost scrise sub conducerea profesorului său de compoziție Pavel Borisovici Rivilis pentru care V. Ciolac păstrează o pietate deosebită și sinceră recunoștință pe parcursul activității sale artistice. O dovadă în acest sens servește apariția în anul 2016 a ciclului pentru pian *Iluzii* consacrat memoriei profesorului său. Premiera a avut loc pe data de 12 iunie 2017 în cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, ediția XXVI, în sala mica a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, în interpretarea fiului compozitorului, pianistul Maxim Ciolac.

Examinând lista lucrărilor lui V. Ciolac, putem menționa că în primii ani de studiu la conservator compozitorul experimentează preponderent în sfera muzicii pentru pian. În anul 1982 compune (probabil, la sugestia profesorului său) *Variațiuni pe un coral de J. S. Bach*, după care urmează *Toccata*, *Preludii*, însăși denumirile vorbind în favoarea faptului că V. Ciolac manifestă un interes deosebit față de creația lui J. S. Bach, descoperind treptat misterul simbolurilor ascunse în țesătura muzicală, profunzimea intelectuală a lucrărilor marelui compozitor. Pentru compozitor, cunoașterea muzicii și calea de inițiere în acest domeniu a început cu operele lui J. S. Bach și, în același timp, treptele spre desăvârșirea profesionalismului, la fel, aduc tot la acest izvor nesecat de măiestrie și noblețe spirituală. Acest devotament manifestat din partea profesorului și elevului față de creația bachiană a servit drept

un punct de reper pentru formarea suportului spiritual și desfășurarea activității artistice proprii, cu o lume de imagini aparte și limbaj muzical diferit [1].

Ciclul pentru pian *Iluzii*: conceptul artistic și structura arhitectonică. V. Ciolac intitulează ciclul pentru pian *Iluzii*, sugerând prin denumire ideea unei imagini aparente, irealizabile cu nuanțarea unei tente mistice legate de o lume nevăzută, transcendentă. Deși compozitorul face aluzii spre diferite iluzii transparente care sunt conturate grație amplasării liniei melodice în registrele extreme (acest procedeu fiind specific pentru impresionisti), pe parcursul lucrării, totuși, în mare parte lexicul utilizat demonstrează o legătură cu procedeele de exprimare specifice creației bachiene.

Lucrarea este alcătuită din patru părți ce se desfășoară preponderent în tempo-uri lente: prima mișcare — *Andante misterioso*, cu remarca *dolce leggiero e trasparente*, a doua — *Moderato*, mișcarea a treia — *Largo ad libitum*, a patra — *Largo Drammatico*. Merită de remarcat că, deși, de regulă, în lucrările ciclice principiul de bază îl constituie contrastul, aici el este sesizat în special în secțiunile interne ale fiecărei părți. O astfel de reprezentare oferă, pe de o parte, integritate ciclului prin similitudinile vădite ale tempo-urilor lente, pe de altă parte, dezvăluie conceptul propus de autor, creionarea celor mai reprezentative caracteristici ale portretului muzical al profesorului său și anume calmul, rafinamentul, finețea (umorul rafinat) blândețea și, de ce nu, tenta enigmatică, misterioasă specifică preponderent oamenilor de creație. Prima parte joacă rolul unei expoziții ce ne descoperă o lume ireală, mistică și o adiere ușoară spre conturarea rafinată a portretului muzical. Cea de-a doua, descoperă profunzimea intelectului și lupta pentru cunoaștere, dorința de a percepe și tinderea spre desăvârșire, ca o mișcare încontinuu, partea a treia excelează prin ascensiunea tensiunii și acumularea plenitudinii spirituale ce oferă libertate. Partea a patra reprezintă culminația întregului ciclu iar remarca *Largo Drammatico* evidențiază caracterul expunerii materialului muzical.

Prima mișcare poartă un caracter misterios, însăși remarca autorului *Andante misterioso* vorbește în favoarea acestui fapt, iar conturul melodic expus pe fundalul nuanței dinamice de *pp*, cu migrarea spre *ppp*, fiind amplasat în registrul acut, creionează o imagine transparentă, ireală în același timp, varierea și schimbarea frecventă a metrului 4/4, 2/4, 3/4, 1/4, oferă o tentă de estompere. Arhitectonica primei mișcări se structurează într-o formă tripartită compusă în care compartimentele se divizează prin notificarea tempo-ului.

Prima secțiune, A, include un material muzical amplu iar structurarea internă se realizează prin divizarea în sub-compartimente. Linia melodică debutează cu intervalul de septimă mare descendentă ($fa^{\#3} - sol^2$ în mâna dreaptă și peste o măsură $do^{\#2} - re$ în mâna stângă) care va deveni una din reperele intonaționale, atât pe orizontală, cât și pe verticală. Deși nu putem vorbi despre prezența tonalității în cadrul acestei mișcări, totuși, se atestă existența unui sunet — $do^{\#}$ — care persistă preponderent în conturul orizontal cât și în cel vertical, ca un suport lexical intonațional de bază. Utilizarea septimei mari ca formulă de suport în conturul melodic poate fi determinată din punct de vedere a semanticii, conform aprecierii cercetătorului rus A. L. Ostrovskii, ca o aspirație spre lumină și, în același timp, spre spațialitate [2]. În măsura a patra, mâna stângă plasează în mișcare descendentă două complexe sonore formate din trei sunete ($la-bemol - fa^2 - sol^2$ și $re - si - do^{\#2}$), baza căruia o constituie septima mare iar pentru atenuarea ei se include și secunda mare ce oferă o tentă de sonoritate catifelată. În mâna dreaptă, septimele mari $re^2 - do^{\#2}$ $la-bemol - sol^2$ sunt expuse cu o octavă mai sus, dar acestea la fel, nu se sesizează ca intervale acute, deoarece primele sunete sunt date ca niște apogiaturi. Intervalul de cvartă mărită descendentă ($do^{\#2} - sol^2$) care se conturează în linia melodică și cvinta micșorată (din mâna stângă) $sol^2 - do^{\#2}$ — inversarea cvartei mărite din melodie, oferă o tentă de tristețe și amintește de clinchetul foarte fin și gingaș al unui clopoțel ce se aude de undeva. Pe lângă rolul semantic pe care-l îndeplinesc complexe sonore, împreună cu intervalul de cvartă mărită ele au și funcția de așa numită ”cadență” de evidențiere a microstructurilor interne din compartimentul A, deoarece anume ea se va

repetă pe parcursul întregului material muzical expus în perimetrul primei părți interne. Ca urmare, primele patru măsuri alcătuiesc micro-secțiunea *a*.

Cea de-a doua, *b* cuprinde cinci măsuri fiind puțin mai desfășurată: dacă în *a* linia melodică este mai concisă și se deosebește prin dominarea diezilor, atunci aici, — deși se manifestă o înrudire în ceea ce privește formulele ritmice și intervalice, — totuși, predomină bemolii, iar complexele sonore ce joacă rolul de „cadență” sunt inversate, adică mâna dreaptă expune cvinta micșorată, iar mâna stângă cvarta mărită deja la o octavă și mai sus, la fel pe nuanța de *ppp* și menținerea semnelui de *fermato* ce-i oferă o anumită solemnitate.

Micro-secțiunea *c* este și mai desfășurată și include șase măsuri, țesătura muzicală demonstrează prezența septimei mari ca un interval de bază a conturului liniei melodice. Cadența se repetă inversat, din *b* deja fiind amplasată cu două octave mai jos în cheia bas, fapt ce o face să fie mai perceptibilă. Urmează două măsuri ce sunt sesizate ca un ecou al ultimelor măsuri din micro-secțiunea *c*, după care revine „cadența” în varianta inițială, dar de această dată fiind amplasată mai jos în cheia bas, pe fundalul nuanței dinamice *pp*, astfel și mai bine recepționată, creând impresia de apropiere treptată.

Discursul muzical continuă cu două măsuri în micro-secțiunea *d*, ce îndeplinește rolul de totalizare a lexicului intonațional expus în secțiunea A_1 complexele armonice sunt constituite pe verticală din septima mare și cvarta mărită ce au jucat un rol important în expunerea nu doar al formulelor lexicale, dar și a semanticii secțiunii interne A_1 . Deși pe plan auditiv, expunerea materialului muzical nu se sesizează ca ceva nou, dar ca o continuare a gândului și a fluxului sonor precedent, totuși, se observă apariția unor elemente compoziționale noi care aduc o tentă și mai pătrunzătoare de mister și tristețe.

Conturul melodiei secțiunii A_2 începe cu o alunecare cromatică descendentă de la sunetul do^3 spre la^2 , fiind plasată pe fundalul complexului armonic format din secunda mare, cvartă mărită și sextă mărită. Totodată, pe ultimul timp din măsură, în acompaniament apare sunetul *do* pătrime, expus în registrul grav cu semnul de *fermato* ce devine punctul de orgă sau reperul de bază pe care se desfășoară întreaga secțiune A_2 . Din punct de vedere a semanticii, se creează impresia bătăii unui clopot cu o nuanță funebă ce sună în semn de comemorare, iar mișcarea descendentă amplifică tristețea. Prima măsură a secțiunii A_2 se va repeta cu o octavă mai jos ca urmare, aceste două măsuri constituie micro-secțiunea *e*.

Discursul muzical continuă cu reiterarea exactă a materialului sonor din perimetrul micro-secțiunii *d* al compartimentului A_1 ceea ce vorbește în favoarea faptului că aceste două secțiuni A_1 și A_2 sunt înrudite prin persistarea fragmentară a lexiconului intonațional prezente în ambele secțiuni ce integrează sub aspect compozițional și semantic țesătura muzicală. Desfășurarea fluxului sonor se efectuează grație apariției secvențelor ce expun conturul melodic din micro-secțiunea *e* cu pasul de secundă mică, adică de la sunetul si^2 spre $sol\#$ continuând cu expunerea motivului la o octavă mai jos, — ca urmare formându-se micro-secțiunea e_1 .

Expunerea materialului muzical din perimetrul celorlalte două măsuri reprezintă unele similitudini cu cel din *d*, dar se percepe mai mult ca o nouă etapă de continuitate și, în același timp, o revigorare după repetările precedente, — ca urmare, aceasta reprezintă micro-secțiunea *f*. Revenirea motivului intonațional din *e* se percepe mai mult ca o încheiere și constituie deja e_2 . Discursul muzical ce apare deja nu se mai plasează pe fundalul sunetului *do* și este divizat de compartimentul precedent prin remarcă compozitorului *Poco accelerando*, care vorbește despre faptul că urmează un material ce, pe de o parte joacă rolul de încheiere, iar, pe de alta, poate servi drept punte alcătuită din patru măsuri ce reprezintă trecerea spre noul compartiment.

Ultimele două măsuri din cadrul punții poartă un caracter mult mai ferm și hotărât, — dacă până acum predominau nuanțele dinamice *p*, *pp*, *mp*, atunci aici apare *f*, iar suportul îl constituie complexul sonor axat pe intervalele de septimă micșorată plus terța mare ce va forma *basul ostinato* pentru

secțiunea ce urmează. Conturul melodic se deosebește de celelalte formule intonaționale prin ascensiunea treptată a liniei fluxului sonor și amplificarea tensiunii care duce spre apariția unui compartiment nou B, ce este notat de autor prin remarca *Feroce*. Însăși denumirea vorbește de la sine, caracterul muzicii devenind crud, violent — se schimbă nu doar caracterul discursului muzical, dar și factura, nuanțele dinamice și lexicul intonațional. Acest compartiment contrastează cu celelalte, deși are dimensiunile reduse doar la șase măsuri. Desenul ritmic este schimbat totalmente: dacă în A predominau optimile, în special trioletele, doimile, aici se afirmă șaisprezecimile, deja apare un contur melodic întretesut în fluxul sonor dar care se percepe auditiv și are o semnificație din punct de vedere a semanticii: alunecarea cromatică descendentă de la sunetul *si-bemol*² spre *fa*[#] și revenirea înapoi redă amplificarea tensiunii cu o tentă răutăcioasă. În legătură cu acest fapt, este binevenită cercetarea efectuată de A. Schweitzer cu privire la limbajul muzical al lui J. S. Bach, ce menționează câteva formule — simboluri legate de anumite imagini sau stări spirituale, în cazul dat, o astfel de formulă intonațională alcătuită din mișcare descendentă cu revenirea succesivă, reprezintă simbolul morții. Pe lângă formula întretesută în pânza sunetelor se poate de menționat și existența motivului BACH care nu este evidențiată direct, dar se formează din linia verticală a primului complex sonor cu cea orizontală a conturului melodic, probabil, fiind o aluzie la simbolurile ce sunt ascunse în lucrările marelui compozitor german.

Următorul compartiment reprezintă revenirea discursului muzical din secțiunea A₂ și se evidențiază de autor prin remarca *Meno mosso*. Astfel, grație faptului că atestăm similitudini cu lexicul intonațional din sub compartimentul precedent, putem vorbi despre prezența reprizei ce nu prezintă o repetare exactă, dar denotă unele schimbări inevitabile. Se reiterează doar primele două măsuri (microsecțiunea *e*), după care urmează desfășurarea discursului liniei melodice cu accentuarea sunetelor ce se extinde printr-o mișcare ascendentă (de la *sol*¹ până la *sol-bemol*³), cu păstrarea succesivității treptelor ușor cromatizate, încadrându-se în perimetrul a două octave (cuprinde unsprezece măsuri) ce prezintă ascensiunea. Reieșind din investigațiile savantului german A. Schweitzer, aceasta are o semnificație simbolică la J. S. Bach, reprezentând Învierea. Atingerea sunetului acut *sol-bemol*³ se plasează pe fundalul nuanței dinamice *f* și se percepe ca o culminație a secțiunii de încheiere A₁; totodată, treptat, apare *diminuendo* ce trece spre *pp*, iar sunetul acut *sol-bemol*³ se menține până la sfârșitul părții. Linia melodică se transferă în următoarele trei măsuri în mâna stângă și conturează repetarea motivului descendent trist.

Ultimele patru măsuri plasează complexul sonor, extremele căruia se bazează pe *do-bemol* din cheia bas din octava gravă și *sol-bemol* din octava a treia cu suplinirea spațiului interior a sunetelor *re* și *fa* din octava a doua. Evidențierea intervalului de cvintă perfectă în extremele complexului sonor final, probabil la fel are o semnificație deosebită, — după părerea savantului rus V. Medușevskii, cvinta, din punct de vedere semantic poate reprezenta zborul spre cer, transparența, orientarea spre puritate. Merită de menționat faptul că pe parcursul primei părți a ciclului se evidențiază ca suport intonațional sunetele *do*[#], *do-becar*, *do-bemol* — cu alte cuvinte, se creionează migrarea sunetului *do*, iar acest fapt poate fi tratat ca o aluzie la ideea că tonalitatea *Do major* este centrul organizării tonale în muzica clasică.

Partea a doua a ciclului este scrisă în forma tripartită compusă, de altfel, ca și prima — ca urmare, putem vorbi despre similitudinile ce vizează aspectul compozițional, după cum și cel al tempoului ce se încadrează în expunerea calmă a materialului muzical. Aici se merită de menționat că, deși tempoul *Moderato* nu presupune un contrast vădit cu prima parte, totuși, prezența șaisprezecimilor ce împânzesc țesătura sonoră a ambelor știmate oferă un caracter mult mai degajat și vioi și suscită asocierea cu preludiile și tocatele lui J.S. Bach, în special, modul de expunere a discursului muzical. Astfel, caracterul și modul de expunere trezește un contrast comparativ cu prima parte. Din punct de vedere a semanticii, probabil, imaginea creionată reflectă procesul de aspirație spre desăvârșire și cunoaștere, de care este pătruns fiecare om, dar, mai ales, personalitățile creative ce posedă un potențial bogat și au capacitatea de a contribui la formarea viziunilor pozitive, benefice ale societății,

aprofundarea intelectului pentru a descoperi frumusețea lumii spirituale, după cum și a celei înconjurătoare.

Secțiunea A demarează cu un discurs sonor ce se expune echilibrat în ambele ștíme ale pianului, fără a oferi prioritate mâinii drepte. Materialul muzical se desfășoară fluid reprezentând o linie ondulatorie complementară ce trece de la o știmă la alta. Grație acestui fapt, putem observa continuitatea țesăturii muzicale și crearea impresiei de expunere polifonică. Merită de menționat, că în compartimentul dat, ca și în prima parte a ciclului, arhitectonica internă a secțiunii A presupune o divizare în sub-compartimente mai mici. Unul din suportul lexicului intonațional ce se evidențiază preponderent este intervalul de septimă mare, ceea ce constituie o similitudine cu mijloacele de expresie din partea întâi a lucrării, amintind, totodată, și despre semantica ilustrată în secțiunile precedente și anume aspirația spre lumină.

Micro-secțiunea *a* este alcătuită din patru măsuri. Modul de expunere a țesăturii muzicale, după cum și factura sugerează o mișcare sau căutare a formulelor eternității. Discursul muzical pornește de la *si-bemol* – *B*, ce reprezintă prima literă a monogramei BACH; imediat urmează sunetul *la*, iar *do* și *si becar* sunt deja expuse în știma mâinii stângi; astfel monograma este întrețesută în fluxul sonor și nu se percepe auditiv, în schimb, poate fi vizualizată în note, probabil compozitorul face o aluzie la ideea că operele lui J.S. Bach poartă amprenta desăvârșirii spirituale și înglobează principalul concept al creației bachiene — proslăvirea lui Dumnezeu.

Și micro-secțiunea *b* cuprinde patru măsuri, fără a se evidenția esențial de cea precedentă. Aceasta se sesizează mai mult ca o continuitate a discursului sonor și poate fi tratată doar ca o etapă nouă în desfășurarea materialului muzical axat în mare parte pe pasaje ascendente și suplinirea lor în direcția opusă descendentă, printre care se intercalează și unele sărituri preponderent la interval de septimă mare. Dacă sub-compartimentul precedent era amplasat pe nuanța dinamică de *pp*, motiv pentru care conturul semanticii rămâne voalat, atunci aici apare *f*, din această cauză apare senzația unei ascensiuni și insistență. Micro-secțiunea *c* este mai redusă ca dimensiuni și cuprinde doar trei măsuri, percepându-se ca o continuitate a fluxului sonor, deoarece este înrudită la nivel intonațional — suportul intervalic fiind similar — cu materialul muzical din *b*. Ritmul specific îl constituie șaisprezecimile, grație cărora linia melodică devine flexibilă și ușor migrează de la mâna dreaptă la mâna stângă, iar optimea cu punct și șaisprezecimea care în mare parte conturează săriturile de septimă, oferă impetuozitate și creștere a tensiunii, fiind urmate de optime ce calmează puțin impulsivitatea ritmică.

Următoarea micro-secțiune *d* cuprinde patru măsuri și îndeplinește rolul de punte, pe de o parte la nivel ritmic conturează aceleași formule, pe de altă parte, reprezintă o stagnare a desfășurării liniei melodice, deoarece prima măsură plasează săritura de septimă mare, conturată prin optime cu punct și șaisprezecime ce se repetă în mâna dreaptă iar discursul melodic din mâna stângă este redus la reiterarea formulei intonaționale constituită din patru sunete *fa* – *sol-bemol* – *fa* – *mi* ce reprezintă în esență încercuirea sunetului *fa* cu intervalele de secundă ascendentă și descendentă oferind o tentă răutăcioasă prin mișcarea *ostinato* mecanică; în plus, registrul grav fortifică această senzație fiind amplasat pe fundalul nuanței dinamice *pp*. Urmează o amplificare treptată și prin pasajul ascendent axat pe o scară cu expunerea succesivă a sunetelor în mâna dreaptă, iar în mâna stângă se declanșează o avalanșă de șptime ascendente ce aduce la creșterea tensiunii și atingerea nuanței de *f*. Ultima măsură din acest sub-compartiment reunește două elemente caracteristice formulelor precedente expuse ulterior — formula intonațională mecanică ce se dizolvă în pasajul ascendent a sunetelor expuse succesiv cu accentuarea unuia și aceluiași sunet *la*, în grupul de patru șaisprezecimi.

Secțiunea mediană B devine culminația acestei părți, o dovadă în acest sens servește apariția *ff* în rezultatul ascensiunii discursului muzical de la *f* din *d*, după cum și prezența registrului acut amplifică tensiunea. Compartimentul B, la rândul său, este alcătuit din trei microstructuri, prima *a*, cuprinde trei măsuri se inițiază cu escaladarea conturului melodic centrat pe sunetul *mi-bemol* cu accentuarea primei

și a treia șaisprezecime, ce oferă o senzație de pulsație în mâna dreaptă, iar în știma din mâna stângă se amplasează intervalul de septimă mare *la – sol#*, tot în registrul acut, fiind expus în ritm de optimi și pătrimi. Conform cercetătorului francez A. Moles, orice repetare a unui fragment din mesaj impune conținutul informației să tindă spre zero, repetarea unuia și aceluiași sunet în legătură cu faptul că dispare diversitatea discursului sonor distruge începutul melodic [3]. În aceeași direcție se afirmă și conceptul savantului rus Iu. Hohlov ce a studiat creația lui F. Schubert, definind o idee prețioasă, specifică în mare parte lucrărilor vocale ale compozitorului, legată de conturarea conceptului repetării unuia și aceluiași sunet, de obicei legat de chipul morții, iar moartea omului se percepe ca moartea melodiei. Însă, aici avem nu doar o repetare simplă: se evidențiază periodic prezența sunetului adiacent *re*, astfel se formează aceeași septimă mare, dar mai atenuată, pulsația ritmică ce apare grație accentelor în ambele mâni oferă senzația mișcării și a luptei spre ascensiune. Totodată, stagnarea melodiei în contextul dat poate fi percepută și ca element ce accentuează tragismul. Materialul muzical din măsura a doua a sub-compartimentului *a* continuă să evidențieze în mâna stângă intervalul de septimă mare *si-bemol – la*, iar în mâna dreaptă *mi-becar* se repetă, fiind accentuat grație faptului că este primul sunet din grupul celor patru șaisprezecimi. Mișcarea descendentă în ambele mâni din măsura a treia îndeplinește rolul unui material tranzitiv ce duce spre inițierea micro-secțiunii *b*, ce este alcătuită tot din trei măsuri, discursul sonor fiind constituit în prima măsură din pasaje de septime ascendente și descendente completate parțial. Măsurile trei și patru se axează în mâna stângă nu doar pe o formulă ritmică *ostinato* (optime și două șaisprezecimi), dar și pe același suport intonațional septima mare *re – do#* cu alunecarea cromatică descendentă *do-becar – si* unde sunetul de bază *re* este evidențiat prin accente, mâna dreaptă la fel conturează o formulă ritmică intonațională suportul căreia îl constituie secunda mică descendentă ce se repetă insistent, numit intervalul sensibilității, sentimentului, tristeții, plânsului și gândurilor amare. Micro-secțiunea *c* include cinci măsuri, dintre care prima este înrudită cu cea din *a* prin faptul ca la fel se axează pe repetarea unui sunet (în cazul dat *do*) cu evidențierea primului din grupul de patru șaisprezecimi și uneori al treilea, ce oferă pulsație și tensiune iar suportul intonațional din mâna stângă rămâne a fi septima mare. Conturul melodic fiind redus doar la o singură formulă intonațională *ostinato* axată pe intervalul de terța mare *do – mi* se reiterează cu diferite desene ritmice pe parcursul întregului sub-compartiment.

Remarca *Tempo I* readuce materialul muzical din secțiunea A, acesta fiind repetat practic integral, unica diferențiere ține de cadența finală extinsă pe perimetrul a cinci măsuri axate pe repetarea unei și aceleași formule intonaționale. În mâna dreaptă, discursul sonor este alcătuit din intervalul de septimă mare *si – la#*, semantica căruia amplifică și mai mult tenta tragică a părții a doua. Sunetul *si* care se evidențiază prin ritmul punctat și subliniere liniară face aluzie la stabilirea unui reper sonor, însă senzația tensiunii și indeterminabilității persistă deoarece în mâna stângă se reiterează o singură figură melodică în care se accentuează sunetul *fa-becar*, — astfel, între cele două linii melodice se formează intervalul de cvartă mărită (tritonul) afirmându-se în ultima măsură pe nuanța de *ppp* care este utilizată în mare parte pentru redarea tensiunii, senzației nedeterminate, tragice. O confirmare în acest sens servește și descifrarea semanticii sunetului *si* ce se caracterizează ca sensibil, susceptibil. Ca urmare, putem concluziona că partea a doua se deosebește prin predominarea tentei tragice, tensionate, registrul grav amplificând această impresie.

Partea a treia începe cu o introducere *Largo. Ad libitum*. Tempoul lent, măsura de 4/4 și revenirea în registrul mediu anihilează tensiunea părții precedente și treptat dispare tenta tragică, creionând un tablou nou, liniștit, plin de lumină, diafan. Reperul sonor ce evidențiază spațialitatea imaginii conturate se axează preponderent pe intervalul de secunde mari plasate în registrul mediu și acut care devine suportul intonațional al introducerii. Deși predominarea doimilor, pătrimilor și semnului *fermato* contribuie la destrămarea tentei tragice din partea a doua, totuși un element ce re apare uneori pe parcursul acestui compartiment ca o amintire și care realizează legătura dintre aceste părți este

intervalul de septimă mare dintre aceleași sunete *si – la#* ce s-au menținut ca reper sonor în cadența finală a părții precedente. Amplasarea secundelor mari în diferite octave creează impresia sonorității clinchetului de clopoței, acest fapt intensifică senzația irealității și contribuie la zugrăvirea unei lumi transcendente. Se merită de menționat că, în măsura a treia apare un acord constituit din sunetele monogramei BACH în care notele sunt amplasate în așa mod încât alcătuiesc două septime mici ce sună concomitent iar vecinătatea lui *si-bemol* și *si-becar* nu se sesizează ca disonanță dar din contra, ca un interval foarte moale.

După introducerea calmă, luminoasă, demarează o secțiune A cu remarca *Un poco piu mosso* ce aduce un contrast vădit nu doar în ceea ce privește tempoul dar și ritmul, se schimbă măsura din 4/4 în 4/8 (pe parcurs va apărea și 1/8), fapt care vorbește despre accelerarea discursului muzical. Urmează o avalanșă de trezecidoimi plasate în mâna stângă pe intervalul de septimă mare *si-bemol – la* în registrul grav ce constituie suportul intonațional al întregii secțiuni reprezentând în acest sens punctul de orgă al secțiunii nominalizate. Intervalul de septimă mare în contextul părții a doua și a treia poartă o încărcătură semantică importantă deoarece pe lângă faptul că realizează legătura intonațională dintre cele două părți semnifică revenirea tensiunii și nedeterminării ce poate fi echivalată din punct de vedere a imaginii propuse cu lupta spre cunoaștere și desăvârșire. Discursul sonor din mâna dreaptă demarează cu formula melodică circulară cromatizată intens caracterizată prin predominarea pasului de secundă la nivel ritmic, organizată în trezecidoimi ce amintește de spiritul lucrărilor marelui compozitor J.S. Bach și, în special, creează aluzia mișcării de tocată.

La rândul ei, secțiunea A poate fi divizată în alte două micro-secțiuni ce se diferențiază grație figurilor intonaționale ce se conțin în discursul sonor al mâinii drepte. Astfel, prima micro-secțiune *a* (măsurile 29–39) se caracterizează prin prevalarea registrului grav, desfășurarea circulară a figurilor melodice cu pas de secundă sau terță și a nuanțelor dinamice ce marchează creșterea intensității treptate de la *pp* apoi *mp* și *f*, iar a doua micro-secțiune *b* (măsurile 40–56) se deosebește prin avansarea treptată spre registrul acut și predominarea intervalelor de septimă, sextă, cvartă, cvintă cu accentuarea preponderent a sunetului de sus. Astfel, prevalarea intervalelor cu un ambitus mai larg oferă o tentă de ascensiune a intensității sonore, ce conduce, în măsurile 54 și 55, la culminația părții a treia, marcată de *fff*, iar repetarea secunde mari *re – mi*, în registrul acut (octava a doua și a treia) se sesizează în acest context ca un strigăt plin de râvnă, ardoare și, dacă e să ne referim la semantică, atunci trebuie de remarcat faptul că omul creator permanent se află în căutarea noilor idei ce contribuie semnificativ la extinderea orizontului cognitiv și îmbogățirea lumii spirituale a artistului.

Urmează secțiunea A₁ care în mare parte amintește de materialul muzical al compartimentului precedent, dar totuși se diferențiază prin registrul acut care reiese din contextul sonor al culminației lansate în perimetrul micro-secțiunii *b* și se percepe aici ca o continuitate integră a discursului sonor, conturând fluiditatea formulelor melodice revenite din secțiunea A. Arhitectonica părții a treia conturează forma tripartită cu prezența elementelor de variațiune. Datorită revenirii registrului acut și a desfășurării circulare a figurilor melodice cu pas de secundă și terță din prima micro-secțiune *a*, acest discurs sonor readuce lumina și sensibilitatea din introducere. În linia melodică a mâinii stângi deja nu se mai atestă prezența intervalului de septimă mare ce susține permanent tensiunea și tenta tragică din partea a doua, dar se poate menționa că în formula melodică care poartă amprenta structurii intonaționale din mâna dreaptă este întretesută monograma BACH. Revenirea intervalului de septimă mare *si – la#* poate fi observată în cadența finală a întregului compartiment ce oferă un imbold pentru apariția părții următoare.

Partea a patra introduce un contrast vădit comparativ cu celelalte secțiuni, se merită de menționat că însăși structura facturii pentru pian devine dificilă de interpretat, deoarece apar patru portative (în loc de cele două). Se stabilește măsura de 4/2 și tempoul *Largo Drammatico*, cu nuanța dinamică *ff*. Toate acestea creează o atmosferă sumbră, tensionată. Pe lângă mijloacele de expresie

numite mai sus, trebuie de menționat că predominarea facturii acordice în partida ambelor mâini, după cum și amplasarea acordurilor în registrul grav și acut denotă extinderea tentei apăsătoare dramatică creionată inițial. Intervalul de bază ce se conține în structura acordurilor din ambele partide ale pianului este secunda mare *si – do*, în special, ea se afirmă în mâna stângă fiind interpretată concomitent în octave, pentru a mări tensiunea disonanței pe parcursul Introducerii (măsurile 1–17) și, în același timp, devine fundalul sonor al discursului muzical îndeplinind rolul punctului de orgă. Partida mâinii drepte se caracterizează printr-o mișcare ascendentă lentă, dramatică a acordurilor ce se extind treptat în registrul acut al pianului, măbind tensiunea, spațialitatea și diferențierea percepției discursului sonor dintre cele două partide ale pianului, în care una se caracterizează prin mișcare acordică ascendentă, iar alta repetă aceleași acorduri în registrul grav. În acest context, procedeul dat poate fi perceput ca un element ce accentuează tragismul și dramatismul materialului muzical. De asemenea, se poate observa și o amplificare a nuanțelor dinamice care marchează o creștere de la *ff* până la *fff*, fapt ce atestă prezența punctului culminant al introducerii și coincide, în același timp, cu cadența finală a compartimentului dat. Este de menționat faptul că, la nivel de structurare a intonațiilor specifice din introducerea părții a patra se atestă prezența elementelor de înrudire cu introducerea părții a treia și în special prevalarea intervalului de secundă ce constituie elementul de bază în ambele figuri melodice.

Următoarea secțiune A (măsurile 18–27) derulează cu un discurs sonor ce se evidențiază printr-un caracter contrastant, comparativ cu materialul muzical precedent. Diferențierea se manifestă prin schimbarea nuanțelor dinamice care imediat se reduc până la *pp* după cum și tempoul *Flebile misterioso*. Dispare registrul grav, se afirmă registrul mediu și acut, factura revine temporar doar la două portative. Conturul discursului sonor devine mai desfășurat, se atestă tendința de cromatizare a figurilor melodice, iar din punct de vedere al organizării ritmice apar doimile ce conferă țesăturii muzicale o senzație de planare într-un spațiu necunoscut. În mâna stângă predomină notele întregi, pentru menținerea fundalului sonor, se revine la intervalul de septimă, în special afirmându-se septima mare care a prevalat în părțile precedente.

Secțiunea ce urmează, A₁ (măsurile 28–41) este marcată de schimbarea tempoului *Con moto agitato* și se percepe ca o continuare a compartimentului precedent, grație faptului că se păstrează unele elemente din discursul sonor expus ulterior, în special mișcarea cu doimi la care se alătură optimile și pătrimile cu punct ce formează figuri melodice alcătuite din secunde sincopate ce trec în terțe. Se revine la factura de patru portative, fundalul din registrul grav este alcătuit inițial din două septime mici *re – do, sol – fa*, ce imediat se schimbă în septimele mari *re-bemol – do, sol – fa#*, — reîntoarcerea la intervalul de septimă vorbește din punct de vedere a semanticii despre prezența tensiunii și dramatismului care s-a afirmat în secțiunile precedente. De asemenea, se poate observa amplificarea gradației nuanțelor dinamice ce se inițiază cu *p* și *mp*, apoi ajung la *f* și *ff*, fapt ce vorbește despre creșterea liniei dramatice, ce ajunge în măsura 42 la culminație. Este important de subliniat, că punctul culminant al compartimentului dat este marcat de *fff* și precedat de o pauză cu *fermato*.

Discursul sonor ce urmează, deși se deosebește din punct de vedere al facturii, totuși, se percepe ca o continuare a materialului muzical precedent și poate fi marcat ca A₂ (măsurile 42–58). Odată cu extinderea facturii melodice în registrul acut se conturează o imagine nedefinită, ce parcă planează foarte ușor în spațiu. Cadența finală a compartimentului dat este extinsă (măsurile 53–58). Aici evidențiem rolul figurii melodice conturate în partida mâinii drepte, ce conține secunda ascendentă *do – re* ce se repetă în cadrul diferitor figuri ritmice, inițial cu optimi, apoi cu pătrimi și doimi plasate pe nuanța de *p*, care, fiind accentuată liniar, creează impresia îndepărtării, plecării, adică a unui rămas bun.

Remarca *Largo* (măsurile 59–69) readuce discursul sonor al introducerii, care aici îndeplinește funcția de codă a părții a patra, realizând astfel o arcadă tematică care, totuși, se deosebește de expunerea inițială prin gradația nuanțelor dinamice de o intensitate scăzută *pp* ce prevalează pe parcursul întregii secțiuni iar acordul final se plasează pe *ppp*. Acest fapt vorbește despre scăderea dramatismului și

tensiunii din secțiunile ulterioare, atmosfera devine calmă și luminoasă. Registrul acut și grav amplifică senzația spațialității, iar în partida mâinii stângi pe fundalul septimelor armonice se intercalează secunda melodică ascendentă *do – re*, ce revine din secțiunea precedentă și care, fiind repetată, joacă un rol important în definirea semanticii lucrării. Semnificația ei constă în redarea pașilor de plecare, evidențiind ideea trecerii în lumea transcendentală, evident, reprezentată într-o formă iluzorie [4]. Reieșind din structura conturată pe parcursul părții a patra, remarcăm faptul că acest compartiment se înscrie în perimetrul formei de variațiuni cu o introducere ce joacă rolul de arcadă.

Concluzii. În concluzie, am dori să relevăm faptul că ciclul pentru pian *Iluzii* de V. Ciolac este o lucrare interesantă, apreciabilă din punct de vedere a utilizării diferitor procedee de expresie axate preponderent pe formule cu implicarea structurilor disonante iar semantica conturată în imaginile ”aparente”, ”irealizabile”, cu nuanțarea unei tente mistice legate de o lume nevăzută, transcendentală, reprezintă o viziune artistică novatoare a compozitorului. Arhitectonica primei mișcări se structurează într-o formă tripartită compusă în care secțiunile se divizează prin notificarea tempoului, iar lexicul utilizat demonstrează o legătură cu procedeele de exprimare specifice creației bachiene. Și partea a doua a ciclului este scrisă în forma tripartită compusă, în care țesătura sonoră oferă asocierea cu preludiile și tocatele lui J.S. Bach, deosebindu-se prin predominarea tentei tragice, tensionate, iar registrul grav amplifică această impresie. Partea a treia conturează forma tripartită cu elemente de variațiuni; discursul sonor zugrăvește un tablou nou, liniștit, plin de lumină, diafan. Reieșind din structura conturată pe parcursul părții a patra, remarcăm faptul că aceasta se înscrie în cadrul formei de variațiuni cu o introducere ce joacă rolul de arcadă. La nivel de structurare a formulelor intonaționale, se atestă prezența elementelor de înrudire cu părțile a doua și a treia, în special, prevalarea intervalelor de secundă și septimă ce constituie elementul de bază al figurilor melodice. Prin lucrarea pentru pian *Iluzii*, V. Ciolac aduce un omagiu profesorului său P. Rivilis și, în același timp, redă ideea ascensiunii spirituale a fiecărei personalități artistice.

Referințe bibliografice

1. ВАШКЕВИЧ, Н. *Семантика музыкальной речи музыкальный синтаксис словарь музыкальных форм*. Тверь: ТМК им. М.П. Мусоргского, 2010.
2. МЕДУШЕВСКИЙ, В. *Интонационная форма музыки*. Москва: Композитор, 1993.
3. МЕДУШЕВСКИЙ, В. Жанровая теория в измерении красоты. În: *Тридцать три этюда о музыке*. Сборник статей. Екатеринбург: Liber amicorum, 2015, с.8–16.
4. GÎRBU, E. *Compozitorul Vladimir Ciolac: Orientări stilistice în creația cu tematică religioasă*. Chișinău: Pontos, 2018.

**ПРЕТВОРЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО
КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА НА РУБЕЖЕ ХХ-ХХІ ВЕКОВ****TRATAREA ELEMENTELOR FOLCLORICE ÎN TRIOURILE PENTRU PIAN ALE
COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA LA CONFLUENȚA
SECOLELOR XX–XXI****TREATMENT OF FOLKLORE ELEMENTS IN THE PIANO TRIOS BY MOLDOVAN
COMPOSERS AT THE TURN OF 20TH AND 21ST CENTURIES****NATALIA COSTICOVA,**

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.73:781.7(478)**785.73:781.61**

Articolul este dedicat asimilării elementelor folclorice în triourile pentru vioară, violoncel și pian semnate de compozitori din Republica Moldova la confluența secolelor XX și XXI, în baza analizei succinte a trei creații: „Oglan” de D. Gagauz (1995), „I.N.O.2” de V. Rotaru (2004) și a Trioului pentru vioară, violoncel și pian de O. Negruța (2004). În baza materialului muzical studiat, autoarea descrie tratarea unor elemente folclorice în creațiile vizate: principiile monodiei aplicate în raportul partițiilor ansamblului cameral, folosirea ritmului parlando-rubato și a altor trăsături ale unor specii folclorice precum hora, doina ș.a. Este important de subliniat că pe lângă folclorul moldovenesc, compozitorii abordează și folclorul popoarelor conlocuitoare din Republica Moldova, drept exemplu servind folosirea elementelor folclorului găgăuz în „Oglan” sau bulgar „I.N.O.2”.

Cuvinte-cheie: D. Gagauz, O. Negruța, V. Rotaru, trio, parlando-rubato, melismatică, doină, horă

This article is dedicated to the assimilation of folklore elements in trios for violin, cello and piano written by composers from the Republic of Moldova at the turn of the 20th and 21st centuries based on a brief analysis of three works: „Oglan” by D. Gagauz (1995), „I.N.O.2” by V. Rotaru (2004) and „Trio for violin, cello and piano” by O. Negruța (2004). On the basis of the studied musical material, the author reveals the most representative features of folklore origin of the creations concerned: the principles of the monody applied in the correlation of the chamber ensemble parts, the use of the parlando-rubato rhythm, the melismatics, the involvement of the folklore genres features (doina, hora, cântec de lume etc.). It is important to emphasize that besides Moldovan folklore the composers address the folklore of other ethnic groups of the Republic of Moldova as an example serving the use of elements of the Gagauz folklore in „Oglan” or the Bulgarian in „I.N.O.2”.

Keywords: D. Gagauz, O. Negruța, V. Rotaru, trio, parlando-rubato, melismatics, doina, hora

Вступление. Музыкальный язык молдавских композиторов XX века находится под сильным влиянием фольклора. Это влияние имеет универсальный характер, распространяясь на все жанры профессионального композиторского творчества, включая жанр фортепианного трио. В данной ветви отечественного композиторского творчества фольклорные элементы успешно соединяются с академической музыкой, джазовыми влияниями, новыми техниками композиции. Среди сочинений молдавских авторов, созданных в конце XX – начале XXI века, мы выбрали три трио, появившиеся в указанный период. Это: *Оглан* Д. Гагауза (1995), I.N.O.2 В. Ротару (2004) и фортепианное трио О. Негруцы (2004).

1. Трио *Оглан* Д. Гагауза.

Дмитрий Гагауз — композитор, музыковед и педагог (р. 1946, Комрат), известный своим интересом к музыкальному наследию гагаузского народа, проявившимся с первых шагов на музыкальном поприще. Фольклор увлек учащегося Кишиневского музыкального училища им.

Штефана Няги (отделение народных инструментов, затем теоретико-композиторское отделение), сочинившего позднее пьесу *Кадынжа для тамбуры*. Во время обучения в Молдавской государственной консерватории он изучает фольклор, участвует в студенческих фольклорных экспедициях. Именно в годы учебы им было записано свыше 400 народных песен и наигрышей, защищена дипломная работа *Музыкальный фольклор Буджака*.

Фундаментальным трудом всей жизни композитора стала работа над нотным сборником, который сам композитор характеризует следующим образом: «Это нотная книга с текстами песен, частушек. Музыкальный материал с текстами будет состоять из трех разделов: песни, частушки, мани и хавалар, то есть инструментальные наигрыши на различных инструментах, на которых играли наши прадеды. Я очень благодарен судьбе, что успел в 1968 году записать песни у людей, которые родились еще в XIX веке. Некоторые из них родились в 1885 и 1890 годах. Особенно богато было представлено село Котловина Одесской области, где я нашел замечательные образцы, которые постарался очень скрупулезно расшифровать, чтобы ни одна интонация из них не ускользнула, так как весь этот бесценный материал является богатством гагаузского фольклора» [1].

Дмитрий Гагауз — автор оркестровых, камерных, хоровых сочинений; пьес для отдельных музыкальных инструментов, обработок и переложений. Фольклор занимает центральное место и в композиторском творчестве Д. Гагауза. Подтверждением является список его работ: *Bucaktan motifler*, *Kemtan ue piyano için* для скрипки с фортепиано, *Müzikli masal*, *Sahne için* для сцены, *Тюркские мотивы*, 2 пьесы для виолончели, *Dört piyano. Piyesi*, и другие. Для его музыки характерны яркая мелодичность, лирическая проникновенность, основанные на элементах балканской и тюркской метроритмики.

Трио *Оглан* Д. Гагауза. Фортепианное трио *Оглан* — одночастное произведение лирического характера [2, с.143]. Подобно многим сочинениям Д. Гагауза, трио *Оглан* — программное. Нотный текст предварен поэтическим. Прологом служит стихотворение из гагаузского фольклора, положенное в основу народной песни. В стихотворении речь идет о девушке и о парне, повествуется о том, как они влюблены друг в друга, а слово «оглан» означает сын, парень. Стихотворение является частью партитуры. Таким образом, не только музыкальный, но и поэтический фольклор гагаузов вплетается в общую художественную ткань сочинения.

Трио написано в свободно трактованной концентрической форме [3, с.139]: **A – A₁ – B – C – B₁ – A₂**. Мелодический и гармонический фонд произведения явно выбирается под влиянием гагаузского музыкально-поэтического фольклора. Приведем несколько примеров. Так, в начальном разделе концентрической формы (тт.48–55) в партии виолончели используется характерный ритмический рисунок, основанный на подчеркивании слабых долей. Он позаимствован из зажигательных гагаузских танцев. Для адекватной передачи характера музыки виолончелист использует прием *spiccato*, по звучанию приближенный к *pizzicato* [4], подчеркивая пластику гагаузского мужского танца.

В разделе **B** *Andante sostenuto* (тт.61–75), представляющем собой лирический центр произведения, композитор вводит кантиленную тему в партии виолончели, отличающуюся выразительным октавным скачком, заимствованным из наигрышей трембиты – мундштукового духового инструмента фольклорного происхождения, используемого пастухами для сообщения на дальние расстояния [5].

В разделе **C**, имеющем игривый танцевальный характер, подчеркнутый сменой размера (12/8), темпом *Piu mosso*, воспроизводятся метроритмические особенности молдавской хоры, композитор тем самым естественно объединяет фольклорные элементы разного генезиса. Тема хоры неоднократно излагается в партиях скрипки, виолончели и фортепиано. Каждый

инструмент, благодаря своему тембру, вносит свою лепту в тембровое и образное обогащение танца.

В разделе A_2 обращает на себя внимание дуэтная тема виолончели и скрипки. Если в начале произведения она звучала нежно, то сейчас — патетично и жизнеутверждающе. Инструментальный унисон украшен нисходящими выписанными мордентами в партии виолончели на струнах *соля* и *до*, что в образном плане усиливает торжественность гимна всепобеждающей любви, а в плане отражения специфики гагаузского фольклора опирается на монодию.

Среди наиболее важных приемов фольклорного генезиса отметим тембровую имитацию народных гагаузских инструментов — пастушьих рогов. В определенной мере это звучание напоминает также трембиту — разновидность альпийского рога, являющегося музыкальным инструментом гуцулов Западной Украины, северной Румынии, Восточной Польши и Словакии [5].

Триптих I.N.O.2 Владимира Ротару. Другим сочинением в жанре фортепианного трио, претворившим фольклорную идиоматику, стал своеобразный триптих *I.N.O.2* Владимира Ротару, созданный в эпоху зрелости композитора в начале XXI века. Владимир Ротару является ярким представителем композиторского творчества второй половины XX – начала XXI веков. Композиции он учился в 1956–1960 годах в Кишиневской государственной консерватории в классе Соломона Лобеля и Леонида Гурова. Камерно-инструментальные произведения Владимира Ротару можно условно разделить на две крупные группы: сольные и произведения для ансамбля.

В своём камерно-инструментальном творчестве В. Ротару много внимания уделял работе с народным мелосом, включая цитирование народных мелодий, их обработку, создание импровизационных наигрышей в народном стиле. Творческий почерк В. Ротару основан на ассимиляции разных жанров и форм молдавского фольклора, а обращение к импровизации, также пришедшей из народной музыки, порождает свободу и спонтанность в развитии музыкального материала, рапсодийность форм, концертность и виртуозность музыкального языка, обусловленные прекрасным знанием возможностей инструментов и техники исполнения. Кратко охарактеризуем приемы работы с фольклорным материалом в *I.N.O.2*.

Это сочинение представляет собой двухчастный цикл по типу *медленно – быстро* (*Lento e molto rubato — Allegro scherzando*), характерный для молдавской инструментальной сюиты. Подобный тип цикла встречался ранее в сочинениях композитора в качестве устойчивой структурной модели, подтверждением чему служат *Импровизация и Токката для фортепиано*, 1972, *Две пьесы для трубы и фортепиано — Прелюдия и Жок чобэнеск*, 1986, *Соната для скрипки и фортепиано Recitativ — Allegro scherzando*, 1992–1993, и др.

В первой части Трио композитор обращается к такой форме записи, нередко используемой современными композиторами, как *нетактированная нотация*. В произведении отсутствуют тактовые черты, а функцию членения музыкального потока на отдельные фразы, смысловые единицы косвенно берут на себя короткие генеральные паузы. Это привносит элемент импровизационности, спонтанности, свойственной некоторым жанрам молдавского фольклора (например, *дойне* или *бочету*) и фольклорному музицированию в целом. В то же время, начальное изложение главной темы в партиях скрипки и виолончели в октавной дублировке в медленном темпе отличается речитативным характером, с мотивным развертыванием вокруг опорных тонов мелодии, завершающимся динамической кульминацией, что напоминает ритмическое строение *parlando-rubato* молдавских дойн. Богатая мелизматика (мелодические линии, украшенные мордентами и форшлагами) также подчеркивает фольклорный генезис мелодического материала.

Обращает на себя внимание также задорная, бурная и технически сложная для исполнения главная партия второй части цикла *Allegro scherzando*, написанной в сонатной форме. Эта тема напоминает народные «переплясы» в духе моторных тем С. Прокофьева, «оптимистичный гимн динамики деятельного движения» [6, с.43]. По задумке самого автора, ритмика этой темы схожа с быстрыми болгарскими танцами, что обуславливает применение переменного метра, основанного на постоянных сменах четных и нечетных размеров: 2/4 и 3/8.

Фортепианное трио Олега Негруцы. Еще одним показательным опусом в жанре фортепианного трио, рассматриваемого в контексте фольклорных влияний, является Трио Олега Негруцы (1935), одного из старейших композиторов Республики Молдова, творческий стаж которого насчитывает пять десятилетий, а жанровая палитра охватывает как инструментальные и вокальные миниатюры, так и масштабные композиции — инструментальные концерты и трио. По мнению исследователей, творчество О. Негруцы отличается индивидуальностью музыкального языка, демократичностью и доступностью.

Первая часть Фортепианного трио О. Негруцы написана в сонатной форме и основана на традиционном контрасте активно-волевого и лирического начала. Для воплощения образной сферы побочной партии композитор обратился к некоторым элементам вокальных жанров фольклорного происхождения. Тема побочной партии отличается использованием синкоп, началом фраз с неаккордового звука на сильной доле, разрешающегося в один из аккордовых тонов. Все эти приемы позаимствованы из мелодий как танцевального (например, жанра *hora*), так и песенного (например, *cântecul liric propriu-zis*) молдавского фольклора

Вторая часть цикла – *Романс* – основана на мелодике широкого дыхания, кантиленного плана, построенной на чередовании симметричных фраз вопросно-ответного типа, на равновесии восходящего и нисходящего движения. В мелодическом материале всех партий, особенно струнных, доминирует поступенное движение. Отметим попутно, что эта тема была ранее использована композитором во 2 части Концерта для валторны с оркестром.

В партии фортепиано используется вязкая, многослойная фактура синтетического типа, в которой объединены как аккордовая вертикаль, так и линейные элементы. По характеру своего изложения фактура фортепианной партии напоминает аккомпанемент к романсу или молдавской хоре. Так, в фортепианном аккомпанементе обнаруживается ритмический рисунок четверть-восьмая в условиях размера 6/8, напоминающий ритмические особенности одного из танцевальных жанров молдавского фольклора, а именно женскую хору (*hora fetelor*). Этот танец характеризуется умеренным темпом, плавными танцевальными движениями, общим лиризмом. Скрипичная партия «микширована» нюансом *mp*. Она скорее дополняет основную тему, которая звучит у виолончели на *mf*.

При написании побочной партии были использованы как элементы фольклора так и квазиджазовая стилистика, доминирующая в данном произведении. Подобный синтетический подход к смешению разных стилевых истоков, типичный для творчества О. Негруцы, свойственен и данному сочинению.

Выводы. Таким образом, фортепианные трио молдавских композиторов, созданные на рубеже XX–XXI веков, демонстрируют разные подходы к использованию фольклорного материала. В рамках жанровой модели классического фортепианного трио Д. Гагауз ассимилирует элементы гагаузского и молдавского фольклора, предоставив исполнителям нелегкий, но богатый материал. Влияние фольклора проявляется в трактовке фактурного и мелодического начала Трио: в обращении к монодии, типичной для музыкальной культуры гагаузов, в активном использовании мелизматике, приближенной к народным традициям, в имитации тембров народных инструментов.

Следует подчеркнуть, что в фортепианном Трио Д. Гагауза фольклорное начало отражается в названии сочинения, определяя собой его замысел, условный сюжет и драматургию, обуславливая его программный характер. Таким образом, поэтический образец гагаузского фольклора — текст фольклорной песни *Оглан* — становится частью музыкальной партитуры.

Если в Трио Д. Гагауза используются элементы гагаузского и молдавского фольклора, в Фортепианном трио В. Ротару наблюдается органический синтез молдавской и болгарской идиоматики, проявляющейся, прежде всего, на уровне метроритма (*нетактированная нотация, parlando rubato*, переменный метр и др. приемы). Фольклорное влияние в Фортепианном трио О. Негруцы особенно сильно в лирических темах. Композитора привлекают ладовые, мелодические и ритмические особенности жанров городского молдавского фольклора конца XIX – начала XX века (*романс, cântecul liric propriu-zis*), а также жанровые приметы молдавского танцевального фольклора (*hora fetelor*).

Библиографические ссылки

1. *В столице Гагаузской автономии состоится юбилейный концерт известного гагаузского композитора* [online]. [accesat 02.02.2019]. Disponibil: <http://topor.od.ua/v-stolitse-gagauzskoy-avtonomii-sostoitsya-yubileyny-kontsert-izvestnogo-gagauzskogo-kompozitora/>
2. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. Особенности композиции, драматургии и исполнительской трактовки пьесы *Оглан* для скрипки, виолончели и фортепиано Д. Гагауза. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, nr. 4(17). Chișinău: AMTAP, 2012, p.142–147.
3. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. Методические проблемы преподавания камерного ансамбля (на примерах из музыки композиторов Республики Молдова). În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, nr. 1–2 (12–13). Chișinău: AMTAP, 2011, p.136–145.
4. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chișinău: Pontos, 2014.
5. *Трембита*. [online]. [accesat 16.07.2019]. Disponibil: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Трембита>
6. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Chisinau: Firma editorial-poligrafica *Tipografia Centrală*, 2000.

MUZICĂ VOCALĂ, VOCAL-CORALĂ**ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА
ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА *ДЕВЯТАЯ ЛУНА* ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ****ELEMENTELE DE BAZĂ ALE LIMBAJULUI MUZICAL ÎN CICLUL VOCAL
A NOUA LUNĂ ÎN CER DE GHENADIE CIOBANU****BASIC ELEMENTS OF THE MUSICAL LANGUAGE IN
THE VOCAL CYCLE *THE NINTH MOON* BY GHENADIE CIOBANU****ЕЛЕНА КОНУНОВА,**
музыковед**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**
доктор, профессор,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств**CZU [784.3.087.612.2]:781.61**
ORCID ID 0000-0002-9492-7987

В статье представляется специфика средств музыкальной выразительности, использованных Г. Чобану в вокальном цикле «Девятая луна». Характеризуется ладоинтонационное, ритмическое и тембровое строение частей, выявляется логика их развития. Делается вывод, что в сочинении Г. Чобану происходит процесс постепенного становления интонационных отношений, которые складываются во взаимодействии мелодических линий голоса и английского рожа, а роль ладоорганизующего начала приобретают ходы на большую терцию и большую секунду. Метроритмическая организация подчинена логике собственного развития, линия которого определяется движением от времяизмерительности к акцентности.

Ключевые слова: Геннадий Чобану, вокальный цикл, мотив, интонация, интервал, метроритм

În articol se dezvoltă specificul mijloacelor de expresie muzicală folosite de Ghenadie Ciobanu în ciclul vocal „A noua lună în cer”. Se caracterizează structura modală, ritmică și timbrală a părților componente, este relevantă logica dezvoltării lor. Autorul concluzionează, că în lucrarea de Gh. Ciobanu are loc un proces de formare treptată a relațiilor intonaționale, care se dezvoltă prin interacțiunea liniilor melodice ale vocii și cornului englez, iar mișcările pe terța mare și pe secunda mare preiau rolul primordial în constituirea structurii modale. Organizarea metro-ritmică este subordonată logicii de dezvoltare proprie, a cărei linie este determinată de mișcarea de la ritmica măsurată la cea accentuată.

Cuvinte-cheie: Ghenadie Ciobanu, ciclul vocal, motiv, intonație, interval, metroritm

The article presents the specifics of the musical language used by Ghenadie Ciobanu in the vocal cycle "The Ninth Moon". The author characterizes the modal, rhythmic and timbre structure of the component parts reveals the logic of their development. It is concluded that in the composition of G. Ciobanu, a gradual process of intonation relations' formation is taking place, which develop in the interaction of the melodic lines of the voice and the English horn, and the role of the modal-organizing principle is acquired by moves to the large third and the large second. The metro-rhythmic organization is subordinated to the logic of its own development, the line of which is determined by the movement from quantitative time measurement to the accented one.

Keywords: Ghenadie Ciobanu, vocal cycle, motive, intonation, interval, metrorhythm

Вступление. В предлагаемой статье продолжено аналитическое обсуждение вокального цикла *Девятая луна* Геннадия Чобану, написанного в 1992 году и рассмотренного в нескольких предыдущих публикациях Е. Конуновой и С. Циркуновой [1; 2]. В них раскрыты особенности

поэтической основы этого сочинения [1], охарактеризована специфика музыкальной драматургии и композиции [2]. В данной публикации внимание привлекается к проблеме музыкального языка, поскольку он отличается новаторскими чертами и в полной мере характеризует стиль Геннадия Чобану.

Тембровые особенности исполнительского состава.

Показателен уже выбор исполнительского состава. Теплый, густой тембр меццо-сопрано в восприятии слушателя, воспитанного на классико-романтических традициях, ассоциируется с почтенными, пожилыми персонажами и вызывает представление о мудрости, которую дают прожитые годы, что важно для сочинения, в котором лирический герой раскрывается как искусный, много повидавший на своем веку человек¹. За английским рожком, который еще с XIX века использовался европейскими композиторами в семантическом спектре пасторальных, томно меланхолических образов, прочно закрепилось амплуа инструмента, который применялся для воплощения экзотических восточных интонаций (*Самсон и Далила* К. Сен-Санса, *В Средней Азии* А. Бородина), напоминающих звучание азиатских и ближневосточных языковых инструментов наподобие шэна. Группе ударных принадлежит особое значение в создании ориентального колорита, поскольку использование этих инструментов вызывает ассоциации с типичной для профессиональной восточной музыки устной традицией «усуль».

Естественно ожидать, что в сочинении для голоса с таким оригинальным инструментальным сопровождением первоочередное значение принадлежит вокальной партии. Но строение музыкальной ткани *Девятой луны* Г. Чобану таково, что мелодический компонент представлен в равной степени партиями вокала и английского рожка, причем, подразделение голосов на ведущий и подчиненный практически отсутствует. Это свидетельствует о том, что вокальная партия трансформируется композитором в своеобразный инструментальный тембр (напомним, текст исполняется, по замыслу композитора, на древнекитайском языке, незнакомом и непонятном европейскому слушателю) Мелодии меццо-сопрано и рожка соотносятся скорее комплементарно, диалогично, составляя сложный единый мелодический каркас. Последний, выражая содержание музыкальной мысли, в то же время является репрезентантом свойственных данному сочинению ладовых (звукорядных), ритмических, динамических и тембровых отношений. С другой стороны, именно эти отношения оказывают прямое влияние на само мелодическое начало. Основой формирования звуковысотной организации музыкального произведения становится лад.

Ладоинтонационное развитие в цикле.

Ладовая организация *Девятой луны* проявляется неординарно. Это связано не только с отсутствием функциональных тяготений в классическом понимании, но и с особой трактовкой композитором интервала, интонации как основы лада. В этом Г. Чобану близок израильскому композитору М. Копытману, который писал о своем *Трио* для скрипки, альта и виолончели: «...идея Cantus`a II растет из моего намерения подчеркнуть линейную, мелодическую природу музыки и, благодаря этому, проакцентировать ее эмоциональный эффект. Мое внимание, в конце концов, было направлено не столько на мелодию как на целое, но скорее на мотивы, малые (неделимые) единицы, которые дают линиям их врожденный импульс. Мой возрастающий интерес к этим «ядрам», которые я заимствовал из микроинтонаций еврейских мелодий, привел меня к использованию их как основания для специального вида текстуры» [3, с.19].

¹ Конечно, в оперной традиции данный тембр нередко трактуется и как носитель негативного, злого начала, а также «отдается» второстепенным персонажам, чтобы оттенить положительные качества героинь сопрано. В этом проявляется свойственная разным регистрам и обусловленная акустическими характеристиками предрасположенность к логической связи понятий: верх — низ, легкость — тяжесть, добро — зло и т.д.

Именно такое активное движение малых единиц, мотивов оказывается характерной гранью интонационного комплекса ряда сочинений Г. Чобану, написанных до 1993 года: например, *Забывтые песнопения*, *Печальные символы* и др. Эти же «ядра» становятся проявлением ладовой специфики в *Девятой луне*. Для достижения ориентального колорита звучания музыки произведения, центром, «ядром» ладовой структуры Г. Чобану избирает интервалы, характерные для ангемитонного трихорда (шире — ангемитонной пентатоники): большая терция, большая секунда и варианты септимы (как обращения секунды). Это обнаруживается уже в самом начале цикла: в первых тактах основной повторяющейся интонации вокальной партии оказывается нисходящая большая терция. «Покачиваясь» на одних и тех же звуках ($b^1 - ges^1$), она звучит в разных метрических и ритмических условиях: в крупных длительностях (половинных) она представляет основу первого мотива, в варианте восьмых — оказывается затактом, синкопами — лишь отголоском. Основное внимание на этом отрезке уделяется нисходящей терцовой интонации. Изменение направления во второй фразе связано с расширением звукового пространства, этот момент отмечен и возвращением половинных длительностей.

Интонационное движение второй и третьей фраз части имеют один смысл: достижение нового звукового уровня. И если восходящий терцовый ход завоевывает вершину мелодического диапазона (d^2), то введение большой секунды от первоначального ges обнаруживает его нижний звук — e .

В дальнейшем развитии вокальной партии уже нет такой интервальной стабильности. Появление ходов на малую секунду и увеличенную кварту служит признаком начала нового раздела. Это показано также и сменой соотношения двух мелодических линий, функций голосов. Ведь интонационное становление партии английского рожка (первый раздел формы) в известной мере противопоставлялось строгому движению голоса, придавало разнообразие музыкальной ткани: оно характеризовалось малотерцовыми интонациями (от того же ges^1), малосекундовыми ходами в пунктирном ритме, короткими форшлагами, синкопами. Все это создавало ощущение ладовой переменности, нестабильности. Зато в начале второго раздела интонационное развитие линии английского рожка складывается из ходов на большую терцию и большую секунду, вариантно имитирующих движение голоса. Эта условная имитация сохраняется до конца фразы, где ее звеном становится интонация увеличенной кварты, подхваченная вокальной партией на тон ниже и вновь возвращающаяся к рожку.

По мере движения к окончанию, партия голоса по интервальному составу и ритмике становится все более сложной. В ее кульминации, подготовленной динамично восходящей репликой английского рожка ($p < f$), большесекундовые интонации помещены в условия пунктирных и синкопированных рисунков. Итоговой вершиной фразы оказывается d^2 , который акцентирован не только протяженностью и резкоскачковым появлением, но и смыслом поэтического текста — *tang* (луна).

Заключительный отрывок части подытоживает ее интонационное развитие. Вокальная партия, «впитавшая», наряду с большетерцовыми и большесекундовыми ходами, и малосекундовые, наполняется пунктирным ритмом, в партии же английского рожка, напротив, преобладают ровные крупные длительности, акцентирующие звук d^1 , который является конечным пунктом движения обеих мелодических линий части. Таким образом, в общем ладовом развитии части (партиях вокала и английского рожка) складывается полный хроматический звукоряд с относительно подчеркнутыми опорными тонами ges , b , d , формирующими увеличенное трезвучие: es , e, f , ges , g , as , a , \underline{b} , h , c , cis , d .

С точки зрения интонационного развития, вторая часть цикла воспринимается как следующий этап, продолжение первой. Это вызвано тем, что ее открывают ударные

инструменты, которые завершали первый номер, а исходным мелодическим звуком оказывается d , но теперь уже третьей октавы. Неизменный в партии английского рожка, он «зависает» над вокальной мелодией всей части.

Интонационное движение первой фразы голоса создает композиционную проекцию всей части: перемещение ладового центра от g к a . Начинаясь с g^1 половинной длительности, она во втором такте ритмическим «рывком» поднимается на полутон, затем возвращается к первому звуку и опять стремится вверх (ходы на малую секунду, малую терцию завершаются звуком a^1). Следующая фраза продолжает общее движение вокруг того же звука (a^1), но иначе — волнообразно. Звуковысотный диапазон этой фразы шире — малая септима, в интервальном составе преобладают ходы на большую секунду. В дальнейшем разворачивании вокальной партии интервал большой секунды, единственно используемый, приобретает главенствующую роль.

Таким образом, ладовое становление второй части, характеризующееся раздвижением начального полутонового мелодического шага до большесекундового, формируется как своеобразное зеркальное отражение интервального развития первой, с одной стороны, и, с другой стороны, — как подведение к интонационной структуре следующей части. Звукорядная схема ее такова: $g, as, \underline{a}, \underline{b}, \underline{c}, \underline{d}, es, f$.

Третья часть является кульминационной в цикле. Это подчеркивается и ее интонационным содержанием, которое складывается как итог ладового развития целого и представляет квинтэссенцию ладо-централизующих моментов произведения. Вступительная мелодия рожка (составленная из четырех больших терций, двух больших секунд и квинты) возвращает прозрачность ангемитонного звучания, а используемые в ней пять звуков ($d^2 - b^1 - as^1 - f^1 - e^1$) сразу же экспонируют ладовый каркас. Любопытной особенностью ладовой основы третьей части цикла является идентичность ее опорных тонов с одним из вариантов индийской раги — *saranga* ($c^1 - d^1 - f^1 - g^1 - b^1$). В ответной фразе голоса, разворачивающейся в том же высотном диапазоне (на полтона ниже), также преобладают ходы на большую секунду (и малую септиму как обращение). Но если направление мелодического движения в партии рожка было нисходящим, то в вокальной — оно восходящее. Прием *glissando* еще ярче подчеркивает обозначенный диапазон септимы, не являющийся в этой части результатом постепенного интервального расширения, а введенный изначально.

Дальнейшее динамичное построение музыкальной ткани формируется из ходов на интервалы той же малой септимы, большой терции, большой секунды и является интонационной и ритмической подготовкой кульминационного участка номера и цикла в целом. Сама кульминация отмечена, в первую очередь, вступлением голоса (динамическая ремарка *f agitato*), после длительного *solo* английского рожка. Учитывая то, что последняя его фраза основывалась на звуках уменьшенного трезвучия ($d - f - as$), большая терция в вокальной партии, повторяемая в высоком регистре от запомнившегося звука d , акцентирует эмоциональный всплеск. Этому же способствует и настойчивый ритмический рисунок трех шестнадцатых и последующей четверти. Комплементарное линейное движение голосов обнажает интонационную специфику этой фразы. С каждым из ее четырех повторов связано все большее оживление мелодии английского рожка (его реплики расширяются во временном и звуковысотном отношениях), в то время как голос неизменно возвращается к начальному варианту, «настаивая» на его приоритете. Линия вокальной партии перемещается на тон выше (e^2), лишь в последнем, четвертом проведении мотива.

Общая ладотональная окраска кульминационного отрывка характеризуется резкой диссонантностью. Это связано с тем, что высотное соотношение ладовых звукорядов обеих партий, базирующихся на, казалось бы, простых, одних и тех же интервалах (большая терция, большая секунда — малая септима), составляет малую секунду. Этот полутон, появляющийся

при наложении голоса на тянущуюся ноту рожка, обнаруживают уже два первых звука (соответственно *dis* и *d*). Последующие три повторения отрывка сохраняют то же интервальное соотношение, варьируя его высотное положение. Кроме того, основные моменты развития внутри самих фраз также в вертикали составляют малую секунду, что придает хроматическую остроту музыкальной ткани.

Последнее проведение, звучащее на тон выше трех предыдущих, является высшей точкой кульминационного отрезка и одновременно знаменует начало последней стадии мелодического развития цикла. На этом этапе линия каждого голоса представлена только ритмическими вариантами последних интонаций кульминации (большая секунда в вокальной партии и малая септима у английского рожка). Все движение направлено к заключительному звуку d^2 . Как и вступление части, ее заключение поручено английскому рожку, удаляющимся звучанием которого и завершается на *pp* третья часть.

Проведенный анализ подводит к мысли о том, что единой, общей для всего вокального цикла ладовой структуры в сочинении Г. Чобану нет. Здесь можно говорить лишь о процессе становления ладотональных или, точнее, интонационных отношений: они, как было видно, находят свое проявление в динамике смен и взаимодействий двух мелодических линий. Естественно, что в этом случае роль ладоорганизующего начала приобретают «малые (неделимые) единицы», мотивы, «интонации-модели»: важнейшие из них — ходы на большую терцию и большую секунду. Они составляют основу центральных этапов развития музыки цикла: определяют формирование мелодии голоса в экспозиции первой части, к этим же интервалам стремится интонационное движение второй и, наконец, большая терция и большая секунда — малая терция, преобладающие в музыкальной ткани всей третьей части, утверждают свою значимость в кульминации.

Характерной особенностью ладовых образований цикла является отсутствие тоники в ее привычном представлении. Например, акцентированный в первой части тон (*ges*) является опорным только в пределах «микроструктуры» (фразы), он организует вокруг себя лишь ограниченное количество других тонов и действует на очень малом звуковом пространстве. «Тоника» эта сменяется другой (*d* во второй фразе), другая — третьей (*fis*), и так происходит «скольжение» по «тоникам» без сколько-нибудь длительной задержки на каждой из промежуточных.

С другой стороны, для ладового становления всего цикла в целом характерной и важной оказывается единая интонационная устремленность к звуку *d* (он завершает первую часть, звучит *ostinato* на протяжении всей второй и оканчивает третью, являясь опорным и в ее кульминации). Таким образом, централизующее действие этого звука опосредованно распространяется на все произведение, существуя в нем то явно, то завуалированно.

Метроритмические особенности произведения.

Еще одной существенной стороной вокального цикла, определяющей его специфику, становится метроритмическая организация. При отсутствии гармонических тяготений ритмика произведения, с одной стороны, помогая определению места и функции того или иного звука мелодии в ладовой структуре, с другой, — оказывается подчиненной логике собственного развития.

Импульс ритмическому движению задается уже в первой фразе начального номера. Вокальной партии, составленной из трех ритмических вариантов основного мотива (первый повтор которого является четырехкратным расширением и второй, привнося синкопу, острее подчеркивает сильное время такта), комплементарно противостоит изменчивый ритмический рисунок мелодии английского рожка, в которой на протяжении четырех тактов используются всевозможные ритмические сочетания (квинтоль, синкопы, форшлаги). Как и вокальная

мелодия, начальная фраза рожка состоит из трех элементов, но в отличие от ритмического шага голоса, строго придерживающегося основных долей тактов, метрическое расположение мотивов рожка, не совпадающих во времени с мотивами вокала, напротив, служит затушевыванию тактовых черт.

Такое же соотношение ритмических рисунков характеризует и три последующие фразы, начало второго раздела первой части, отмеченное, как уже говорилось, расширением звуковысотного диапазона голосов, вносит изменение и в метроритмическое развитие. Акцентирование сильного времени такта, подчеркнутое активными ямбическими затактами, проникает и в партию английского рожка. Зато в кульминации вокальной линии усилению выразительности служит пунктирная и синкопированная ритмика, группировка мотивов определяется хореическим типом, они носят волевой характер. Такая ритмическая организация мелодии вокальной партии сохраняется не только до конца первого номера, но и преобладает во втором.

В нем происходит любопытный взаимообмен метроритмических функций участников ансамбля. Линия голоса, сообразно решительному, устремленному характеру части, носит действенный характер. В ритмическом плане это достигается тем, что в мотивах хореического склада акцентная доля дается в виде синкопы, а в мотивах ямбических слабая доля, затакт — либо очень краток, либо раздроблен на предельно мелкие длительности, что сообщает энергию движения развитию всей части. Зато роль организатора строгой метрики берет на себя группа ударных. Если в первой части их звучание вообще не совпадало с мелодическими участниками ансамбля и двух-, трехтактовые появления в конце каждой фразы сопровождалось метрическим сдвигом (2/4, 3/4, 2/4), то во второй — ритмическая фигура вступления, подчеркивающая в каждом из четырех тактов первые доли (ремарка *ben ritmato*) и вариантно повторяемая на протяжении всей части, становится ритмической осью целого.

Таким образом, первые две части составляют некую сквозную линию метроритмических изменений: они направлены от затененности метрических устоев начала первого номера, через их постепенное «проявление» к рельефной тактовой и долевым подчеркнутости, ведущей во второй части.

Третья часть, в контексте углубления ритмической и метрической акцентности, воспринимается как яркий контраст, выполняет функцию отстранения от общего процесса. В отличие от предыдущих частей здесь вовсе отсутствуют тактовые разграничения. Они уступают место временным (в секундах) обозначениям протяженности мотивов того или иного голоса, границы которых не совпадают по вертикали. Не используются здесь и ударные инструменты, отсутствие которых делает музыкальную ткань ритмически свободной и импровизационно непредсказуемой.

В противоположность этому последняя часть вокального цикла выступает кульминацией ударности и ритмической акцентности. Отсутствие мелодического начала, многообразие тембров используемых здесь ударных инструментов (тамбурин, два бонга, том-том, два гонга и большой барабан) и импровизационная непредсказуемость ритмического развертывания вызывают яркие ассоциации со звучанием оркестра гамелан, отличающееся большой гибкостью динамики и выразительностью, чему способствует искусное сочетание тембровых красок. Очевидная параллель с восточной традицией музицирования в заключении цикла древнекитайской тематики — естественное объяснение такого решения части.

Выводы. Таким образом, ладоинтонационное, метроритмическое и тембровое строение вокального цикла *Девятая луна* Г. Чобану продиктованы желанием автора как можно точнее отразить содержание стихов древнекитайских поэтов Ли Бо, Чжана Кэ Цзю и Цяо Цзи, в которых раскрывается многозначный образ осени природы и человеческой жизни.

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). Chișinău: tipografia FOXTROT SRL, 2017, p.124–129.
2. КОНУНОВА Е., ЦИРКУНОВА С. Композиционно-драматургические особенности вокального цикла *Девятая луна* Геннадия Чобану. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2019, nr.1 (34). Chișinău: tipografia FOXTROT SRL, 2019, p.51–56.
3. USHER, N. A 20-th century approach to heterofony: Marc Kopytman`s „Cantus II”. In: *Tempo*, Nr.156, 1986, p.19–22.

ASPECTE ALE STUDIERII ROMANȚEI MONDENE ROMÂNEȘTI

ASPECTS OF STUDYING THE MODERN ROMANIAN ROMANCE

DIANA VĂLUȚĂ-CIOINAC,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

SVETLANA BADRAJAN,

doctor în studiul artelor, prof. univ. inter.,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.3(478+498):781.61

784.3(478+498):781.68

784.3:781.7(478+498)

ORCID ID 0000-0002-3842-9676

Ne propunem în acest articol să punctăm câteva direcții importante în dezvoltarea particularităților structurale și interpretative ale romanței populare urbane românești. În acest sens, este necesar de a efectua analiza interpretativă prin prisma conținutului muzical-poetic, scoaterea în evidență și sistematizarea elementelor definitorii atât interpretative, cât și de conținut, crearea propriei viziuni interpretative a romanței populare urbane. Realizarea analizei romanței populare trebuie făcută sub aspect diacronic, prin utilizarea mecanismelor și tehnicilor caracteristice artei vocale populare și celei academice, reieșind din conținutul muzical-poetic, precum și dezvoltarea raportului dintre partida vocală și acompaniamentul instrumental.

Cuvinte-cheie: romanță, lirică urbană, etape, cântec popular, cântec de lume, conținut muzical-poetic, interpretare, acompaniament instrumental

In this article, we aim to highlight some important directions in revealing the structural and interpretative particularities of the Romanian urban popular romance. Thus, it is necessary to perform the interpretative analysis through the prism of the musical-poetic content, highlighting defining elements, which can be both interpretative and content-related, as well as create our own interpretive vision of the urban popular romance. The interpretative analysis of the popular romance must be carried out in a diachronic way, through the mechanisms and techniques characteristic of popular and academic vocal art, which come from the musical-poetic content, as well as by revealing the relationship between the vocal part and the instrumental accompaniment.

Keywords: romance, urban lyrics, stages, folk song, musical-poetic content, interpretation, instrumental accompaniment

Introducere. Romanța mondenă românească are o istorie bogată, parcurgând câteva etape în devenirea sa ca specie distinctă a liricii populare urbane, etape care necesită o analiză pluridimensională în contextul simbiozei interpretare — conținut poetico-muzical. Specie a folclorului urban, a acumulat cele mai naturale, mai accesibile elemente ale muzicii literate și s-a contaminat iscusit cu intonațiile cântecului popular și a dansurilor mondene. Pe lângă aceasta, romanța populară românească a infiltrat și alte elemente muzicale, ca intonații ale cântecului țigănesc, ale cântecelor romanțate rusești și ucrainene căpătând o răspândire în cele mai largi pături sociale.

Creație muzical-poetică a genului liric, romanța este solicitată și interpretată timp de peste două secole în diferite medii sociale, chiar dacă „au existat timpuri, când romanța, neglijată și dată uitării, era considerată banală și primitivă, atât prin conținutul poetic, cât și prin cel muzical. Ea însă, asemeni păsării fenix, reînvia de fiecare dată” [1, p.3]. Fiind un poem liric de mici dimensiuni, romanța se prezintă ca o compoziție sentimentală, nostalgică, un cântec de cele mai multe ori de dragoste. Termenul, de origine spaniolă — *romance* — a fost adoptat, cu mici modificări, mai în toate limbile. Despre romanță, Jean-Jacques Rousseau mărturisea următoarele: „O arie pe care se cântă un mic poem și mai

multe strofe... O melodie dulce, pastorală... O romanță poate de la început să nu impresioneze ascultătorul, însă orice strofă, făcând să crească efectul obținut de strofa precedentă, interesul crește simțitor, mișcând pe ascultător până la lacrimi. Și aici nu trebuie măcar un acompaniament instrumental, propovăduitor al ideilor de simplitate, de „întoarcere la natură”, este de ajuns vocea în măsură să emoționeze” [2, p.21]. Octavian Lazăr Cosma subliniază — că de repertoriul lăutăresc se leagă geneza și vehicularea romanței — specie ce însușește atribute stilistice proprii melodiilor lăutărești, șansonetei franceze și romanței rusești [3]. De asemenea, Gleb Ciaicovschi-Mereșanu menționează: „Cântecele de lume și romanțele, datorită particularităților muzicale și poetice au o structură originală specifică proprie. Ele se caracterizează prin note sentimentale de duioșie, printr-o melodicitate și sensibilitate deosebită și atunci când redau bucuria și tristețea, patimile și amarul suferințelor eroului liric. Melodica și poetica cântecelor de lume și romanțelor s-a cizelat timp îndelungat, fiind influențate de diferite stiluri ale muzicii populare orășenești existente în Moldova pe parcursul a două sute de ani. Lirica orășenească se evidențiază prin trăsături specifice, ce o deosebesc mult de cântecul țărănesc” [1, p.4].

Repere analitice ale romanței mondene. Trecând din epocă în epocă, dintr-un mediu social în altul, supunându-i pe ascultători sentimentului său pătimăș, iar pe alții — psihologismului subtil, romanța își schimbă mereu limbajul muzical în multiplele sale varietăți păstrându-și cea mai prețioasă capacitate — emotivitatea molipsitoare. Farmecul acestei emotivități a romanței de obicei se bazează pe „intonațiile comunicabile”, care sunt mai reliefate, mai concentrate în acea varietate, care a căpătat denumirea de romanță populară.

Deși la prima vedere se pare că romanțele sunt depărtate de izvoarele cântecului popular, trebuie de notat totuși că ele nu pierd niciodată această legătură. Intonațiile și principiul dezvoltării melodice continuă (în ultima instanță) principiile cântecului popular. Este necesar de subliniat și faptul că istoricul romanței, a unei producții sintetice muzical-poetice, nu poate fi înlăturat de legătura atât cu muzica și poezia populară, cât și cu cea profesionistă.

Cercetarea romanței își află justificare în pofida valorii ei cu totul inegale. Ea a constituit și constituie un element al presiunii culturale exercitate asupra folclorului, iar circulația ei prin intermediul caietelor de cântece și amintiri și a scrisului, în general, a avut o influență foarte mare asupra creației populare. Romanța pune probleme deosebit de interesante privind teoria și structura creației folclorice, care cunoaște, datorită pătrunderii și persistenței ei în toate zonele spațiului românesc, unele diferențieri semnificative față de ceea ce în genere se înțelege prin muzică tradițională.

Studierea relațiilor dintre literatura și muzica așa-zisă „cultă” și creația populară este dintre cele mai interesante, fiind în măsură să lumineze în mod neașteptat ambele domenii. Studiile de această natură sunt destul de numeroase în muzicologia românească. Din păcate însă cele mai multe dintre ele urmăresc doar o singură latură a problemei și anume modul în care tezaurul popular influențează creația „cultă”/literată, contribuind la apariția unor opere reprezentative.

Mai dificilă din toate punctele de vedere și, în primul rând, sub raportul informației, problema influențării creației anonime de către muzica literată a fost mai puțin abordată, investigația limitându-se îndeosebi la evidențierea circulației unor motive și teme literare străvechi de proveniență cultă pătrunse în folclorul nostru. Astfel, o problemă importantă în studierea romanței este descifrarea repercusiunilor circulației folclorice asupra propriei structuri și a interpretării.

De o tratare științifică propriu-zis, romanța nu s-a bucurat încă la noi. În muzicologia națională găsim puține studii consacrate romanței. Referitor la romanța academică numim lucrarea Elenei Vdovina *Молдавский советский романс*. În cercetările muzicologice se întâlnesc doar câteva articole consacrate romanței populare, cum este *Romanța populară* semnat de Lidia Axionova, ce se conține în colecția *Folclorul moldovenesc. Studii și materiale* și reprezintă doar o scurtă privire asupra originii romanței în Moldova, fără a fi notate și careva exemple. Unele date se conțin în studiul aceluiași autor, *Cântecul popular moldovenesc*. În compartimentul *Folclorul muzical din veacurile XIX–XX*,

L. Axionova menționează cântecul-romanță: „O nouă formă a folclorului muzical orășenesc din veacul XIX și prima jumătate a veacului XX sunt cântecele-romanțe... Având la bază intonațiile cântecelor lirice sătești, cu poetica lor de dragoste curată, romanțele au fost înrâurite de cântecele pătimișe ale țiganilor, de melodiile târăgănite ale cântecelor rusești din prima jumătate a veacului XIX și de ariile operelor italiene, populare pe atunci în Moldova” [4, p.41].

Alte consemnări cu privire la romanța populară le descoperim în lucrările *Lăutarii moldoveni și arta lor* și *О скрипичной культуре в Молдавии* de B. Cotlearov, *Literatura muzicală moldovenească* de G. Ciaicovschi-Mereșanu. Textele unor romanțe, fără denumire și cu indicația de unde au fost culese, figurează în una din primele culegeri moldovenești — *Cântece moldovenești*. Balta, 1928.

Informații despre romanța populară le găsim în studiul *Romanța folclorizată* de L. Curuci, ce se conține în monografia *Creația populară. Curs de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina*; în diferite introduceri la colecții precum *Romanțe și cântece de lume* de G. Ciaicovschi-Mereșanu, *Romanțe pe versurile lui M. Eminescu*, alcătuitor S. Pojar, G. Ciaicovschi-Mereșanu ș.a. O analiză cu orientare de popularizare a colecției de romanțe pe versurile Galinei Furdui este lucrarea lui Andrei Tamazlăcaru *Estetica romanței*.

Un aspect al cercetării rezidă în necesitatea completării cu studii fundamentale referitoare la romanța mondenă. Lipsa unor studii fundamentale, care să trateze romanța populară urbană sub aspect diacronic, evidențiind particularitățile interpretative și structurale ale acesteia, pune problema realizării unei abordări analitice a romanței populare urbane și din perspectiva contemporană a salvărilor și valorificării patrimoniului intangibil.

Realizarea analizei interpretative a romanței populare trebuie făcută prin utilizarea tuturor mecanismelor și tehnicilor interpretative caracteristice artei vocale populare și academice, reieșind din conținutul muzical-poetic, precum și dezvoltarea raportului dintre partida vocală și acompaniamentul instrumental. Analiza interpretativă prin prisma conținutului muzical-poetic va permite scoaterea în evidență și sistematizarea elementelor definitorii atât interpretative, cât și de conținut, crearea propriei viziuni interpretative asupra romanței populare urbane.

Concluzii. Romanța mondenă urbană are o originalitate și un specific propriu, caracterizate printr-un complex intonațional bine definit, prin acea notă particulară de duioșie, sensibilitate, expresivitate. Imaginile redată în romanță impresionează pe ascultător. Această proprietate de a colporta bucuriile și tristețea, patima și amarul suferințelor, oglindite în romanță, poate fi numită una dintre trăsăturile ei caracteristice. Este evident faptul că această specie a liricii populare urbane a fost puțin cercetată în folcloristica autohtonă și necesită o studiere pluridimensională.

Apariția și evoluția romanței în Moldova este observată de la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, când viața orașelor devine mai animată. Anume de acest mediu este legată dezvoltarea romanței populare. De asemenea, la dezvoltarea și circulația ei, la noi a exercitat o considerabilă influență tendința generală a acelei epoci — romantismul, orientat spre lumea spirituală, lăuntrică a omului. Acesta este și conținutul de bază al tuturor romanțelor. Un mare aport la răspândirea acestei specii a genului liric — romanța — l-au avut lăutarii, ce erau solicitați la toate serbările, spectacolele timpului. Anume de fenomenul lăutăriei, în cea mai mare măsură, este legată geneza și vehicularea romanței populare românești.

Deoarece în spațiul românesc, inclusiv în Moldova, conlocuiau diferite etnii, iar lăutarii aveau un bun spirit de adaptare, romanța mondenă trece prin diferite influențe, la început a muzicii orientale, care treptat îi cedează locul celei occidentale. În secolul XX romanța figurează nu numai în folclorul urban, dar și în cel rural, fiind adaptată limbajului muzical-poetic de la sate. Romanțele populare pot fi clasificate în trei grupe: romanța populară (anonimă), romanța de autor, care prin circulație, s-a folclorizat și romanța de autor din stratul modern pe cale de folclorizare.

Romanța mondenă a devenit în timp o adevărată școală pentru interpreți, ducând în sine o dramaturgie bine definită dintre melodie, poezie și arta vorbirii. Reprezentând o lucrare destul de complicată ca interpretare, deoarece presupune o exteriorizare completă a trăirilor spirituale, romanța necesită o cultură a sunetului care dă naștere melodiei în sine. Romanța este creația, care apelează la cele mai profunde și sensibile stări ale spiritului uman. Ea întotdeauna va avea publicul, creatorul și interpretul său.

Referințe bibliografice

1. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Romanțe și cântece de lume*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1990.
2. CIOBANU, Gh. Folclorul orășenesc. În: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. Vol.I. București: Editura Muzicală, 1974, p.428–439.
3. COSMA, O. *Hronicul muzicii românești*. București: Editura Muzicală, 1973.
4. AXIONOVA, L. *Cântecul popular moldovenesc*. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1958.

**КАНТАТА STABAT MATER ДЛЯ МЕЦЦО-СОПРАНО И ОРГАНА
ДМИТРИЯ КИЦЕНКО: КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ,
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, ТРАКТОВКА ОРГАННОЙ ПАРТИИ**

CANTATA STABAT MATER PENTRU MEZZO-SOPRANĂ ȘI ORGĂ
DE DMITRY KITSSENKO: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE,
LIMBAJ MUZICAL, TRATAREA PARTIDEI ORGII

THE CANTATA STABAT MATER FOR MEZZO-SOPRANO AND ORGAN
BY DMITRY KITSSENKO: COMPOSITIONAL FEATURES,
MUSICAL LANGUAGE, INTERPRETATION OF THE ORGAN PART

MIHAIL STREZEV,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [783.3.087.612.3:780.649]:781.6

ORCID ID 0000-0001-6473-7675

Статья посвящена анализу кантаты Stabat Mater Дмитрия Киценко для меццо-сопрано и органа (2014). Избран для своего сочинения шесть строф католической средневековой секвенции, повествующей о распятии Христа и страданиях Богородицы, Д. Киценко создал на их основе слитно-циклическую четырехчастную композицию. В статье рассматриваются содержание стихотворного текста, особенности строения и ладотональный план частей и композиции в целом, музыкально-выразительные средства. На основании анализа делается вывод о неоклассических чертах произведения, в котором нашли отражение элементы композиционных техник различных эпох: от средневекового органума до барочного гомофонно-гармонического прелюдирования. Особо выделяется роль органа, который выполняет в кантате различные функции: от мелодической и гармонической поддержки партии солистки до сольных построений – вступлений, код, интерлюдий, способствующих, с одной стороны, членению композиции на разделы, а с другой – обеспечению тематической связи между ними.

Ключевые слова: Дмитрий Киценко, кантата, меццо-сопрано, орган, регистр, Stabat Mater

În articol este analizată cantata Stabat Mater de Dmitry Kitsenko pentru mezzo-soprană și orgă (2014). D. Kitsenko a ales pentru lucrarea sa șase strofe dintr-o secvență catolică medievală care povestește despre răstignirea lui Hristos și suferințele Maicii Domnului, creând pe baza lor un ciclu cvadripartit unit într-o compoziție unitară. În articol sunt abordate conținutul textului poetic, trăsăturile structurale, planul tonal al părților și al compoziției în întregime, mijloacele de expresie muzicală. În baza analizei, autorul trasează concluzia cu privire la trăsăturile neoclasicale ale cantatei, care reflectă elementele tehnicilor compoziționale din diferite epoci: de la organum-ul medieval la preludarea barocă omofofon-armonică. Este evidențiat în mod deosebit rolul orgii care îndeplinește diverse funcții în cantată: de la suportul melodic și armonic al partidei solistei până la unele compartimente solo, precum introduceri, code, interludii, care, pe de o parte, contribuie la divizarea compoziției în secțiuni și, pe de altă parte, asigură o legătură tematică între ele.

Cuvinte-cheie: Dmitry Kitsenko, cantată, mezzo-soprano, orgă, registru, Stabat Mater

The article presents an analysis of the cantata Stabat Mater for mezzo-soprano and organ by Dmitry Kitsenko (2014). The author chose for his work six stanzas of a medieval catholic sequence telling about the crucifixion of Christ and the sufferings of the Mother of God, creating a fused-cyclic four-part composition on their basis. The article discusses the content of the poetic text, the structural features and the tonal plan of the parts and of the composition in general, the musical and expressive means. On the basis of the analysis, a conclusion is made about the neoclassical features of the work, which reflects elements of compositional techniques of different eras: from the medieval organum to the baroque homophonic-harmonic prelude. Particularly highlighted is the role of the organ, which performs various functions in the cantata: from the melodic and harmonic support of the soloist's part to the solo constructions - intros, codas, interludes, which, on the one hand, contribute to the division of the composition into sections, and on the other, ensure a thematic connection between them.

Keywords: Dmitry Kitsenko, cantata, mezzo-soprano, organ, register, Stabat Mater

Введение. В композиторском творчестве Дмитрия Киценко важное место занимают произведения для органа и с участием органа, среди которых одним из наиболее значительных является кантата *Stabat Mater*. Первая версия кантаты, для меццо-сопрано и камерного оркестра, была создана в 1989 г.¹ Спустя четверть века, в 2014 г., композитор вернулся к этому сочинению, осуществив транскрипцию для меццо-сопрано и органа.

В *Stabat Mater* Д. Киценко обратился к жанру сольной кантаты, имеющему глубокие традиции в европейской музыке, особенно у И. С. Баха. Как отмечает Т. Ливанова, «жанр духовной кантаты в том понимании, какое характерно для зрелых сочинений Баха, сложился в немецкой музыке именно в его время и в большой мере — его усилиями. Известная тогда в Европе итальянская кантата приближалась по своему составу и характеру музыки к оперным фрагментам» [1, с. 29]. Содержание итальянских кантат было преимущественно светским, немецкие же сочинялись на религиозные сюжеты. Именно немецкая ветвь духовной кантаты послужила прообразом для Д. Киценко.

В своей кантате Д. Киценко использовал канонический латинский текст средневековой католической секвенции *Stabat Mater dolorosa* (*Стояла Мать скорбящая*). Как отмечает Н. Иванько, «К настоящему времени число сочинений, названных *Stabat Mater*, превышает восемь тысяч. Конец XX – начало XXI века — период, отмеченный возрастанием интереса к данному жанру: около 50 композиторов более чем из 20 стран мира претворили средневековый текст в своем творчестве» [2, с.3].

Содержание *Stabat Mater* связано с одним из ключевых моментов христианской церковной догматики — распятием Христа. Помимо описания страданий Божьей Матери, стоящей у подножия креста, древние стихи содержат молитвы, обращенные к Богородице и Всевышнему. Интерес Д. Киценко к древней секвенции не случаен. Как утверждает Н. Озаренская, «Д. Киценко чрезвычайно привлекает феномен христианской молитвы, решенной в духе различных конфессиональных версий: католической — *Ave Maria, Pater noster*, протестантской — *Mariengebete*, православной — *Смѣхура, Tatăl nostru*, а также общехристианская *Alleluja*» [3, с.141]. Таким образом, кантата *Stabat Mater* находится в русле стремления композитора раскрыть сакральную глубину вечного поиска истинного и божественного в человеческой жизни современными средствами, присущими его художественному стилю. По-видимому, не случаен и выбор жанра произведения: по свидетельству М. Кушпиловой, среди жанров, в которых воплощена поэма *Stabat Mater*, кантата занимает лидирующее положение. Исследователь называет кантату «типовой формой жанрового воплощения», преобладающей на всем протяжении истории *Stabat Mater* [4, с.12–13].

Д. Киценко взял за основу старинную ватиканскую редакцию текста секвенции из дореформенной Обиходной книги *Liber usualis* — сборника григорианских песнопений, фиксировавшихся начиная с IX века². Содержание секвенции делится на две части: первая повествует о страданиях матери Христа, стоящей у распятия Сына, вторая — молитва грешника к ней и ко Христу о спасении и даровании по смерти рая. Оригинал включает в себя 20 трехстрочных строф (терцин), из которых композитор использовал шесть (первую, пятую, девятую, десятую, девятнадцатую и двадцатую), которые отражают суть старинной секвенции. Они стали основой цельной музыкальной композиции, представляющей собой четырехчастный цикл, слитый в одночастность (Таблица 1).

¹ Кантата *Stabat Mater* Д. Киценко была впервые исполнена в кишиневском Органном зале в 1989 г. Натальей Усенко (меццо-сопрано) и камерным оркестром Молдавской государственной филармонии под управлением Евгения Самойлова. Состав камерного оркестра: струнные и труба *ad libitum* за сценой. Трубач появляется на сцене в финале, на что есть указание в партитуре.

² История секвенции раскрывается в работе В. Карпенко [5].

Таблица 1. Д. Киценко. *Stabat Mater*. Схема формы

Разделы формы	1 часть			2 часть			3 часть			4 часть		
	a	a ¹	кода	b	c	кода-связка	a ³	a ⁴	d	Recita-tivo	a ⁵	кода
Кол-во тактов	25	25	13	17	41	12	23	58	44			
Начальный такт	1	26	51	64	81	121	134	157	171	215	216	242
Темп	Sostenuto ♩=72			Allegretto ♩=112	Animato ♩=120	poco a poco rit.	Sostenuto ♩=76				Grave ♩=42	
Ладовой устой	g	c-g	g	c	c	c	c-g	g	g	—	d	a
Первые слова текста	<i>Stabat Mater dolorosa</i>	<i>Stabat Mater dolorosa</i>	<i>Dolorosa, lacrimosa</i>	<i>Quis est homo qui non fletet</i>	<i>Quis est homo qui non fletet</i>	Орган	<i>Eia Mater, fons amoris</i>	<i>Eia Mater, fons amoris</i>	<i>Fac ut ardeat cor meum</i>	<i>Christe, cum sit hinc exire</i>	<i>Christe, cum sit hinc exire</i>	<i>Quando corpus morietur</i>

Первая часть. Первая часть (*Sostenuto*) содержит два куплета (*a* и *a*¹), в каждом из которых проводятся три строки текста: *Stabat Mater dolorosa / juxta crucem lacrimosa / dum pendebat Filius* (Стояла Мать скорбящая у креста, / исполненная слез, / где был распят Сын). Музыка в основном разворачивается в рамках эолийского *g*, лишь в начале второго куплета на короткое время появляется ладовой устой *c*. Фактура органной партии воспроизводит черты квинтового органума. Вокальной партии присущи признаки старинной псалмодии, речитации с чертами григорианского хора [6, с.18]. В ее основу положены малообъемные пентатонические попевки, издавна используемые в церковном обиходе. Узкий диапазон мелодических формул, многократное опевание интонаций, настойчивый повтор первой ступени создают ощущение статики и архаики. (Пример 1).

Пример 1. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 1 часть.

Sostenuto ♩=72

Строгости ладомелодического строения соответствует и ритмика, основанная исключительно на четвертных и половинных нотах. Вместе с тем, на протяжении части неоднократно меняется размер (4/4, 6/4, 3/4, 5/4, 4/4, 6/4), что обеспечивает свободу развития, не скованного метрической регулярностью. В музыке встречаются распевы отдельных слогов, причем наиболее важные по смыслу слова текста (*dolorosa* и особенно повторенное трижды слово *lacrimosa*) выделены более протяженным распевом.

Во втором разделе, вместе со сменой ладовой устоя, усиливается насыщенность звучания, повышается эмоциональное напряжение. Это обеспечивается, во-первых, переходом певческого голоса в более высокий регистр (верхний звук — *es*²), а во-вторых, изменением фактуры: второй куплет начинается как трехголосный канон, в котором участвуют меццо-сопрано и два голоса, изложенные в партиях правой и левой рук органа.

В заключительном разделе, как в зеркальном отражении, проводятся варианты начальных фраз кантаты, тематически замыкающие первую часть формы. Здесь акцентируются главные смысловые точки текста: *dolorosa* из первой строки, *lacrimosa* из второй, *dum pendebat Filius* из третьей. Мелодические фразы *dolorosa* и *lacrimosa*, как эхо, повторяются на октаву выше органом, в партии которого проставлено указание на использование гобойного регистра: проникновенный, но несколько отстраненный тембр гобоя призван усилить ощущение одиночества и скорби.

Вторая часть. Вторая часть — драматическая кульминация произведения. Ее структура распадается на два неравных по масштабам раздела: более короткий первый (*Allegretto*) и более протяженный, бурный и взволнованный, второй (*Animato*). Часть основывается на трижды проводимой пятой строфе секвенции: *Quis est homo qui non fleret / Matrem Christi si vederet / in tanto supplicio?* (Кто из людей не заплакал бы, / увидев Мать Христа / в таких мучениях?). Здесь происходит переход из «объективного» плана повествования (как бы взгляда со стороны на скорбящую мать) в субъективный, отражающий эмоциональное состояние (оплакивание и сострадание).

Во вступлении на фоне остиной ритмоформулы в верхнем голосе органа проводится синкопированная угловатая тема. Композитор выделяет ее с помощью язычкового регистра *trumpet*, близкого к звучанию трубы. Далее эта же тема проходит в партии солистки, на предельной для меццо-сопрано высоте (верхняя нота — as^2). Завершающая мелодию восходящая кварта звучит как настойчивый вопрос (Пример 2).

Пример 2. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 2 часть.

The image shows a musical score for a mezzo-soprano and organ. The mezzo-soprano part is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The organ part consists of two staves, treble and bass clefs, with a key signature of two flats. The lyrics are written below the vocal line. The organ accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

В новом разделе (*Animato*, 4/4) токкатная фактура органной партии, привносящая в кантату черты гомофонно-гармонического склада, рождает яркую ассоциацию с до-минорной прелюдией из 1 тома *Хорошо темперированного клавира* И. С. Баха. Раздел отличается от предыдущих также своим ладогармоническим строением: здесь доминирует гармонический *c-moll*, в котором использованы хроматические мелодические ходы с повышенной IV ступенью. Изменился и ритмический профиль музыкального высказывания: впервые в партии органа появляются шестнадцатые, а в вокальной партии восьмые длительности. В партии педали вводится характерный пунктирный ритм траурного марша, который, многократно повторяясь, звучит как набатный колокол. Партия голоса выстраивается из коротких мотивов, прерываемых паузами, что придает музыке характер высказывания человека, охваченного глубоким волнением (Пример 3). Все это придает музыке драматическую эмоциональную окраску, соответствующую содержанию словесного текста.

Пример 3. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 2 часть.

Mezzo *f*
96 Quis est ho - mo qui non fle - ret

Org.

Mezzo
98 Ma - trem Chri - sti si vi - de - ret

Org.

Итогом и одновременно связкой можно назвать хорал органа на педальном звуке *g*. Драматургически этот хорал выполняет роль сдерживания чувства скорби и сострадания.

Третья часть. Третья часть кантаты (*Sostenuto*) — это молитва к Божией матери. В ее основу положены две терцины: 9. *Eia Mater, fons amoris, / me sentire vim doloris / fac, ut tecum lugeam.* 10. *Fac, ut ardeam cor meum / in amando Christum Deum / ut sibi complacem (О Мать, источник любви, / дай мне почувствовать силу страданий / и скорбеть вместе с тобою. / Заставь гореть сердце мое / в любви к Христу Богу, / чтобы Ему уподобиться).*

Органное вступление содержит фанфарную интонационно-фактурную формулу, в которой решающую роль играет маршевый пунктирный ритм — таким образом осуществляется связь с предыдущей частью произведения. Связи между частями ощущаются и в вокальной партии, мелодия которой, с одной стороны, разворачивается в гармоническом *c-moll*, установившемся во второй части, а с другой обнаруживает интонационную близость с куплетом из первой части кантаты (Пример 4).

Пример 4. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 3 часть.

Mezzo *f*
134 *Sostenuto* $\text{♩} = 76$
Ei - a Ma - ter fons a - mo - ris, fons a - mo - ris

Organo *p* *mp* *mf*

Еще большее тематическое родство с материалом раздела *a* ощущается во второй фразе. Она излагается с опорой на начальную тонику *g* и представлена здесь в виде натурального *g-moll*. Тематическое развитие строится на повторности отдельных сегментов мелодии, в том числе фрагментов темы в обращении. Следующий раздел (*d*) ознаменован сменой фактуры и проведением в органной партии темы в увеличении, которая, согласно авторскому указанию, исполняется с применением регистра *trumpet*.

В разделе *d* возникает контраст между крайней сдержанностью вначале — и эмоциональным порывом на словах о любви к Христу Богу (*in amando Christum Deum*). Третья часть кантаты завершается созерцательно-статичным органным соло, в котором на фоне тонического органного пункта и бесстрастных репетиций арпеджио *g-moll* проходят отголоски темы. Мелодические мотивы укорачиваются с каждым повторением, как бы растворяясь в фигурации аккомпанемента. Завершается эпизод восходящим пассажем в объеме квинты $c^2 - g^2$ — он воспринимается как устремление к небесам, к Богу.

Четвертая часть. Финальная часть кантаты — молитва один на один с Творцом. Она начинается свободной, не нотированной и не поддерживаемой органом декламацией — трижды повторенной строфой: *Christe, cum sit hinc exire, / dar per Matrem me venire / ad palmam victoriae* (Христос, когда я покину этот мир, / дозвожь мне молитвами Матери / прийти к победной вершине). Этот же текст лежит в основе раздела *Grave*, в котором создается атмосфера речитации, самоуглубленной молитвы, обращенной к Всевышнему. Величественно звучащая партия органа, охватывающая большой звуковой диапазон, построена на чистой квинте *d - a*. В вокальной партии излагается вариант главной темы кантаты — можно таким образом говорить о том, что финальная часть с ее квинтовой основой и повтором интонаций выполняет функцию общей репризы сочинения. Правда, композитор избегает прямых ассоциаций: тема обнаруживает здесь ладовый устой *d* и проходит в гораздо более медленном темпе, с использованием половинных и целых длительностей. В мелодии используется силлабическая структура (Пример 5). Отказываясь от распева слога, автор делает изложение текста более сконцентрированным, подчеркивая значение последней части как смыслового итога цикла. В органном проигрыше перед повторением строфы текста звучит трехголосный канон на варьированную тему *a*, что усиливает репризные черты финала.

Пример 5. Д. Киценко. *Stabat Mater*, 4 часть.

216 **Grave** ♩=42

Mezzo

Org.

mf

Chri - ste, cum sit hinc e - xi - re, dar per Mat - rem me ve - ni - re ad pal - mam Vic - to - ri - ae.

Завершается кантата молитвой-речитацией на последней строфе секвенции: *Quando corpus morietur, / fac ut animae donetur / paradisi gloria* (Когда тело умрет, / даруй моей душе / райскую славу). Это кода четвертой части, а также произведения в целом. В вокальной партии сочетаются псалмодическая речитация на тоническом звуке *a* и трихордовая попевка *h - g - a* из предыдущего раздела.

Кода начинается в тональности *a-moll* и заканчивается, соответственно баховской традиции, в одноименном *A-dur* — тем самым последние слова *paradisi gloria* подчеркиваются высветлением ладового колорита. В то же время, примечательно, что автор оставляет кантату тонально незамкнутой, открытой, как остается открытым вопрос о даровании грешному «райской славы», находящейся в сфере Божественного Промысла.

Заканчивается произведение нисходящими гаммообразными пассажами в партии органа. Развиваясь вначале в объеме октавы $a^2 - a^1$, они укорачиваются с каждым новым проведением и в конце сливаются с вокальной партией в унисон, воспринимающийся как символ единства инструментального и вокального начал — в данном случае, Божественного и человеческого.

Заключение. Подводя итоги анализа кантаты *Stabat Mater* Дмитрия Киценко, отметим, что ее музыкальный язык отмечен неоклассическими чертами, сочетая в себе особенности добарочной и барочной лексики. В нем переплетены органум, полифонические приемы, характерные для свободного стиля (простой и сложный контрапункт), гомофонно-гармонический склад письма. Строгая периодичность четырехстопного хорей латинского текста сочетается в произведении Д. Киценко со свободным развертыванием музыкальной речи, обусловленным внутрислоговым распевом и переменностью метра. Мелодическое развитие сопряжено с варианностью: в каждой части произведения трехстрочная строфа текста проводится дважды, а иногда и трижды, но повтор мелодических построений при этом не бывает точным. Применяемая в цикле репризность связана с вариационными средствами развития материала.

Оригинально представлен ладотональный план произведения, в котором проявляются различные принципы звуковысотного строения: от опоры на узкообъемные ладовые структуры до применения развитого мажоро-минора с хроматизацией отдельных ступеней. Разворачивая развитие вокруг двух основных ладотональных центров (*g* и *c*), автор не стремится к тональному замыканию произведения, двигаясь в заключительных разделах дальше по квинтовому кругу (*d* – *a*) и завершая кантату в тональности *A-dur*. Отсутствие тонального обрамления свидетельствует о принципиальной открытости цикла.

Органу в кантате отведены разнообразные роли: от простого сопровождения вокальной партии до активного участия в развитии материала и формировании образного строя. В числе характерных особенностей строения кантаты отметим наличие органных вступлений, интерлюдий и заключений, выполняющих, с одной стороны, разделяющую, а с другой — объединяющую функцию.

Органная партия кантаты строится в основном на прозрачной интервальной, аккордовой и полифонической фактуре. Во II части с ее стремительными арпеджированными фигурациями исполнитель должен продемонстрировать беглость и хорошую координацию мануалов с педалью. Но и другие, сравнительно несложные, фрагменты требуют от органиста тщательной работы над текстом: артикуляцией, штрихами, выбором регистров, динамической нюансировкой. Так, нюанс *mf*, указанный композитором в самом начале, видимо, относится к первым двум тактам — органному вступлению. В третьем такте, где солистка вступает с достаточно низкими нотами в первой октаве, органисту следует перейти на более тихий флейтовый регистр второго мануала. Первый мануал будет использован для проведения мелодических попевок в проигрыше (т.14–15), где можно применить начальную регистровку.

Во втором куплете в вокальной и органной партиях соблюдается нюанс *mf*, при этом на органе можно прибавить 4-футовые флейтовые регистры. Канон контрапунктически соединяется здесь с поступенной мелодической линией в партии педали, для которой подойдут самые тихие и низкие 16-футовые и 8-футовые педальные регистры. В инструментальном заключении-связке (т.60–63) орган должен звучать предельно тихо и на диминуэндо: этого эффекта можно достичь с помощью швеллера —открывающейся и закрывающейся с помощью специальной педали коробки, расположенной на верхнем мануале. В выстраивании исполнительского плана сочинения необходимо опираться в первую очередь на имеющиеся авторские указания по поводу динамических нюансов, а также некоторых регистров (*trumpet, oboi*), но многое зависит от образно-технологической трактовки произведения самим исполнителем.

Кантата *Stabat Mater* Дмитрия Киценко является важной вехой в эволюции творчества композитора. Написанное на духовный текст, произведение отражает одну из характерных тенденций современной музыки, связанной с интересом к сакральной тематике. В русле современных тенденций находится и неоклассический профиль сочинения, соединяющего в себе

стилистические приметы разных стилевых эпох: от средневекового органума до особенностей барочной гомофонно-гармонической прелюдии. Преломляя в кантате общие тенденции сквозь призму индивидуального музыкального мышления, композитор смог создать произведение высокого художественного уровня.

Библиографические ссылки

1. ЛИВАНОВА, Т. *История западно-европейской музыки до 1789 года*. Т.2. XVIII век. Москва: Музыка, 1982.
2. ИВАНЬКО, Н. *Stabat Mater в богослужении и композиторском творчестве (к проблеме жанровой модели)*: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону: 2006.
3. ОЗАРЕНСКАЯ, Н. Молитва в камерном творчестве Д. Киценко (на примере сочинений *Mariengebete* и *Ave Maria*). În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2014, nr.1 (21). Chișinău: Valinex SRL, 2014, с.140–145.
4. КУШПИЛЕВА, М. Претворение текста *Stabat Mater* в духовной хоровой музыке: история и современность. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск: 2006. 22 с.
5. КАРПЕНКО, В. *Stabat Mater* в XVIII в.: версии двух неаполитанских композиторов. В: *Вестн. Томского гос. ун-та*. 2009. №323. [online]. [accesat 16.03.2021]. Disponibil: <https://cutt.ly/3c4qWAJ>
6. ОЗАРЕНСКАЯ, Н. *Духовная проблематика камерного творчества Дмитрия Киценко*: Автореф. дис. ... докт. (канд.) искусствоведения и культурологии. Кишинев: 2014.

**ПРЕТВОРЕНИЕ НЕКОТОРЫХ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПРИЗНАКОВ
БОЛГАРСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В ХОРОВЫХ
МИНИАТЮРАХ *ЕРГЕН ДЕДА* И *КАВАЛ СВИРИ* П. ЛЁНДЕВА**

REFLECTAREA UNOR TRĂSĂTURI STILISTICE ALE FOLCLORULUI BULGAR
ÎN MINIATURILE CORALE *ERGEN DEDA* ȘI *KAVAL SVIRI* DE P. LIONDEV

THE REFLECTION OF SOME STYLISTIC FEATURES OF THE BULGARIAN
FOLKLORE IN CHORAL MINIATURES *ERGEN DEDA* AND *KAVAL SVIRI* BY
P. LIONDEV

ТАТЬЯНА ЖЕЛЯПОВА,

докторантка,

Теоретико-композиторский и дирижерский факультет,
Национальная музыкальная академия Проф. Панчо Владигеров,
София, Болгария

CZU 784.087.68:781.7(497.2)

784.087.68:781.61

78.071.1(497.2)

Данная статья посвящена претворению некоторых характерных элементов болгарского музыкального фольклора в двух хоровых миниатюрах — «Ерген деда» и «Кавал свири» Петра Лёндева. Особое внимание уделяется вопросам метроритмики, ладового строения мелодий, а также рассматривается самобытное использование приёма фольклорного «скэта». Материалы исследования могут быть использованы руководителями хоровых коллективов в процессе работы над национальным болгарским репертуаром.

Ключевые слова: Пётр Лёндев, хоровая музыка, фольклорный «скэт», ладовое строение, национальная болгарская специфика, имитация ударных инструментов

Articolul se referă la reflectarea unor elemente caracteristice folclorului muzical bulgar în două miniaturi corale de Petar Liondev – „Ergen deda” și „Caval sviri”. O atenție specială este acordată problemelor organizării metro-ritmice și modale a melodiilor; de asemenea se analizează aplicarea originală a procedurii de „scat” folcloric. Articolul poate fi folosit ca material suplimentar în cadrul lucrului dirijoral cu repertoriul național bulgar.

Cuvinte-cheie: Petar Liondev, cântecul coral, „scat” folcloric, organizarea modală, specificul național bulgar, imitarea instrumentelor de percuție

The article considers some reflections of several features of Bulgarian musical folklore in two choral miniatures — „Ergen deda” and „Kaval sviri” by Petar Liondev. Special attention is paid to the issues of metro-rhythm, the modal structures of the melodies and the use of folk scat technique. The results of the article may be used as methodological assistance for the conductors of choral groups in the process of working with the national Bulgarian repertory.

Keywords: Petar Liondev, choral song, folk scat, modal structure, national Bulgarian identity, imitation of percussion instruments

Введение. Пётр Лёндев (*Петър Лъондев*, 12.07.1936–11.06.2018) — болгарский композитор, педагог, этномузыковед и общественный деятель. Окончил Харманлийскую гимназию, а позже — Болгарскую государственную консерваторию по двум специальностям: *музыкальная фольклористика* (у С. Джуджева) и *композиция* (у А. Райчева). В течение 32-х лет работал в качестве научного сотрудника в Институте искусствознания при Болгарской академии наук [1]. За эти годы П. Лёндев сумел собрать более 40 000 народных песен и инструментальных мелодий, большая часть которых впоследствии была нотирована.

Весьма обширной была педагогическая деятельность композитора: Софийский, Шуменский, Великотырновский, Благоевградский и Пловдивский университеты; П. Лёндев был приглашенным преподавателем в Белорусском государственном педагогическом университете им. Максима Танка, а также в Львовском национальном университете им. Ивана Франко.

Творческое наследие П. Лёндева охватывает преимущественно область хоровой музыки. Его перу принадлежит большое количество хоровых произведений для разного исполнительского состава. Для женского хора им написаны *Ерген деда* (1975), *Кавал свири* (1979), *Седенкарска* (1980), *Вокализа и хоро* (1991), *Весела припявка* (1995), *Огреяла месечинка* (1999); для мужского хора — *Пушка пукна* (1978), *Сечената* (1980), *Мъжка припявка* (1981), *Старско хоро* (1983); для смешанного хора — *Лалугерова сватба* (1980), *Панаир* (1986). Особое внимание П. Лёндев уделил детскому исполнительскому составу. Композитор является автором более 700 детских хоровых произведений, которые на сегодняшний день пользуются большой популярностью и нередко входят в репертуар конкурсных и фестивальных программ. Перечислим некоторые из них: *Барабанче* (1975), *Довиждане весело лято*, *Капитански остров* (1976), цикл *Птички песни* (1981), *Тика-така* (1986), *Хвърчило и врабец* (1999), *Играта е такава* (2000), а также песни для самых маленьких: *Конче – ракета* (1975), *Десетте пръста* (1976), *Капитан Рачо* (1979), *Врабчо от завода* (1981), *Ето го морет* (1983), *Чакай ме, море* (1989).

Помимо хоровых сочинений, список произведений композитора включает несколько работ для народного оркестра: *Събор* (1976), *Фолклорни диалози* (1977), *Южни диалекти* (1978).

Творчество П. Лёндева вызывает живой интерес не только в академических кругах, но и у современных эстрадных исполнителей³. Личность болгарского композитора обратила на себя внимание мировой кинематографии: в 1981 году Берлинским телевидением был снят и показан документальный фильм о жизни и творчестве П. Лёндева с участием самого композитора.

В 1986 году П. Лёндев был награжден орденом *Кирилл и Методий* I степени, в 2011 году ему присуждается премия им. Добри Чинтулова в области литературы и искусства. С 1992 года был членом Швейцарского агентства по авторскому праву *Suiza*.

Метроритмические особенности песен *Ерген деда* и *Кавал свири*.

К числу наиболее исполняемых хоровых произведений композитора относятся песни *Ерген деда* (*Холостяк дед*, 1975) и *Кавал свири* (*Флейта играет*, 1979)⁴. Оба произведения являются ярким примером композиторского фольклоризма, опирающегося на самобытность и оригинальность болгарской фольклорной музыки, специфичность которой выделяет ее в ряду других музыкальных культур. Однако, необходимо уточнить, что *Ерген деда* является авторской стилизацией фольклора, в то время как *Кавал свири* представляет собой аранжировку непосредственно фольклорной мелодии.

³ Песни П. Лёндева исполнялись американским джазовым пианистом и композитором Чиком Кория (Armando Anthony “Chick” Corea). В 2017 году, эстрадная певица Lady Gaga опубликовала видеоролик с песней *Kaval playing* (*Кавал свири*).

⁴ *Ерген деда* и *Кавал свири* получили всемирную известность, войдя в состав двух альбомов швейцарского продюсера Марселя Селье. Альбомы были записаны хором болгарского телевидения под названием *Le Mystere des Voix Bulgares*. В 1990 году, второму альбому продюсера, в который была включена и песня *Кавал свири*, была присуждена почетная премия *Грэмми*.

Помимо этого, *Ерген деда* и *Кавал свири* «нашли» и другие области претворения: *Ерген деда* послужил мелодическим источником для создания фоновой музыки в рамках спортивных выступлений. В 2012 году японская национальная сборная команда по синхронному плаванию использовала музыкальный материал *Ерген деда* для своего показательного выступления во время Олимпийских игр в Лондоне, также, *Ерген деда* стал основой музыкального сопровождения для конкурсного номера в произвольном танце болгарского дуэта по фигурному катанию в рамках 29 Зимней Универсиады в Красноярске. Мотивы из *Кавал свири* были использованы американским композитором Джозефом Лодука (Joseph LoDuca) в создании саундтрека к фильму *Xena: Warrior Princess*.

Среди наиболее характерных признаков болгарской народной музыки — ее особая метроритмика с преобладанием необычных ассиметричных структур. Болгарский композитор-исследователь Д. Христов, положивший начало изучению болгарского музыкального фольклора, в том числе и ритмической системы, приводит в качестве примеров национального своеобразия частое употребление в болгарской музыке так называемых *неправильных размеров (простых и сложных)*⁵ [2]. Их сущность заключается в сочетании неравнозначных первичных элементов — бинарных и тернарных групп, при этом, их однократная комбинация соответствует простым размерам (5=3+2 или 2+3), а многократная — сложным (7=3+2+2 или 2+3+2 или 2+2+3) и т.д.

Согласно утверждению Д. Христова, каждый размер в болгарской музыке соответствует движению определенного народного танца, и именно танцевальные движения дают начало истории своеобразных национальных ритмических формул [ibid.]. К примеру, размер 5/16 (2+3) свойственен танцу *Пайдушко (прихрамывать)*; 7/16 (2+2+3 или 4+3) — танцу *Рыченица* (от *ръка* – рука), 9/16 (4+2+3 или 2+2+2+3) характеризует так называемый *Дайчов танец (танец с притоптыванием)*; 10/16 — *Македонский танец*, 14/16 — *Шопский танец*, 11/16 (4+3+4 или 2+2+3+2+2) — *Копаница* или *Ганкин танец*.

Продолжая традиции Д. Христова, оставившего не только теоретические работы, но и большое хоровое композиторское наследие, в котором ему удалось воплотить описанные особенности болгарской народной музыки⁶, П. Лёндев также создал свои хоровые песни *Ерген деда* и *Кавал свири* с ясной опорой на национальную специфику музыкального фольклора.

В *Ерген деда* П. Лёндев использует соответствующий вышеупомянутому танцу *Рыченица* размер 7/16 с внутренним делением 2+2+3 и сохраняет его до конца произведения. Во второй песне — *Кавал свири* — композитор идет иным путем. В самом начале он не нотировал размер, задаваясь целью создания ощущения метроритмической квази-свободы, импровизации. Условно вступительную часть (с начала до выставленного размера 9/16) можно определить как зачин, в котором организующую функцию выполняет скорее подобие повторности музыкального материала (не буквальная повторность), нежели «неожиданно» выставленный во второй ее половине стандартный размер 2/4. Д. Христов, говоря об отсутствии равномерного тактового деления в протяжных болгарских народных песнях, указывает на то, что существенную роль в таких случаях играет акцентировка словесного текста, придающего песням характер речитатива [5, с. 15–18].

Дальнейшая, довольно частая смена размера (9/16, 5/16, 9/16⁷) обуславливает в *Кавал свири* текучесть и свободу развития музыкального материала.

Ладогармонические особенности песен *Ерген деда* и *Кавал свири*.

Другим отличительным признаком болгарской народной музыки, заслуживающим внимания, является ее ладовая основа. Изучая ладогармонический язык болгарского фольклора, Д. Христов говорит о его характерных чертах, одной из которых является широкое использование народных ладов [5]. Так, в *Ерген деда* можно найти дорийский лад (в 21-м такте, при основной тональности *cis-moll*, композитор вводит звук *aïs* в первом голосе, а с 25-го такта он выставляет его при ключе и сохраняет новый ладотональный контекст до конца произведения).

⁵ Такого рода размеры встречаются также в турецкой и румынской народной музыке, преимущественно в танцевальных жанрах. Для их определения используется турецкий термин *аксак (хромой)*.

⁶ Хоровое творчество Д. Христова неоднократно привлекало внимание музыковедов. Из последних работ упомянем диссертации В. Невзоровой и Л. Нейчевой, защищенные в 2016 г. [3, 4].

⁷ Напомним, что размер 9/16 характерен для болгарского танца *Дайчово*, а размер 5/16 — для танца *Пайдушко*.

Ладовое строение *Кавал свири* более разнообразно. Первая часть произведения написана в тональности *e-moll*. Но появившаяся почти с самого начала песни пониженная вторая ступень — *f-becar* — создает колорит фригийского оборота. Интересно подметить, что во вступительном разделе последовательно чередующиеся вторая натуральная и пониженная ступени не формируют однозначной, единой ладовой установки.

Средний раздел написан в одноименном *E-dur*, который сразу же дается с пониженной седьмой ступенью — *d-becar*, указывая на миксолидийский лад. Примечателен переход от начального раздела к среднему. Здесь используется мелодический *e-moll*, с целью образования подготавливающего *E-dur* доминантсептаккорда. На использование в народной музыке европейских ладов (в нашем случае мелодического *e-moll*) указывает в своем исследовании Д. Христов, подмечая, что в таких случаях, как правило, диапазон звукоряда обычно ограничивается пределами тетрахорда [5, с.15–18].

Заключительный раздел *Кавал свири* возвращает *e-moll* с вариантом фригийского оборота, образуя, таким образом, своеобразную трехчастность с точки зрения ладового строения.

Согласно исследованиям Д. Христова, в многоголосии болгарских народных песен (двухголосии и трехголосии) преобладает секундовое и квартовое параллельное движение голосов по вертикали [ibid.]. Таковым является многоголосие и в *Ерген деда*. П. Лёндев «строит» аккорды в рамках обозначенной интервалики. Так, в 21-м такте расслоение фактуры достигает аккорда кварто-секундового строения (*dis-gis-ais*). Это гармоническая структура (как на первоначальной высоте, так и в транспозиции) неоднократно появляется на протяжении всего песни, закрепляя за собой функцию своеобразного лейт-аккорда. С 52-го такта начинается параллельное «скольжение» аккорда. Само его строение создает ладотональную неразрешенность. Но в этом случае композитор трактует аккорд как предусмотренный диссонанс для создания определенного фонического эффекта.

В *Кавал свири* можно встретить еще более необычные и сложные примеры гармонических сочетаний, которые в кульминационных моментах достигают кластерных созвучий (заклучительный раздел: *h-d-e-a-h; c-f-g-a-c*), являющихся, по сути, наложением тех же кварто-секундовых аккордов (*d-e-a + e-a-h; c-f-g+g-a-c*).

Аккорды особого строения как результат самобытного мелодико-фактурного развития — не единственная форма взаимодействия голосов. В *Кавал свири* в основе мелодического движения лежит гетерофонное расслоение, столь характерное для болгарского музыкального фольклора. С самого начала песни наблюдается расхождение из одного звука, рождающее раздвоенность, которая затем вновь возвращается к унисону. Эти мелодические «колебания» затрагивают разные ладовые обороты (натуральный и фригийский), в результате чего образуются вертикальные сочетания большой и малой секунд. Композитор как будто постоянно стремится к диссонантности, но диссонантности мягкой.

В контексте общего звучания весьма интересны сочетания унисонов и кластеров — своеобразное звуковое расширение, а затем сужение.

Явление фольклорного скэта в песне *Ерген Деда*.

Одним из наиболее интересных моментов является воспроизведение в *Ерген Деда* характерного для танцевальной музыки стиля ударного сопровождения с помощью хорового пения. Звуки *дум, дум, дум* и постоянная припевка *ей така, па така* имеют изобразительно-ударное значение. Такого рода звукоподражание Г. Петков называет *фольклорным скэтом* [6].

Скэт (англ. *scat*) — вид импровизационного джазового вокализа, в котором голос используется для имитации музыкального инструмента⁸. Термин *скэт* начали применять и в области музыкального фольклора. Так появилось понятие *фольклорный скэт*. Его значение схоже со значением *джазового скэта*. Сущность *фольклорного скэта* заключается в том, что музыкант, вместо слоговых обозначений нот, использует удобные слоги для воссоздания мелодии, соответствующего орнамента, различных ритмических фигур, а также для имитации ударных инструментов. *Фольклорный скэт* — это своеобразное звукоизображение.

Слоги, используемые в *фольклорном скэте*, — это те же слоги, которые встречаются в свободном напевании какой-то мелодии, например, такие как *ла-ла-ла, на-на-на, та-ка, та-ка, дум-дум-дум, дзынь-дзынь* и др. Зачастую в этих слогах фонемы сочетаются таким образом, чтобы успешно имитировать звуки разных фольклорных ударных и других инструментов.

Ерген деда — один из ярких примеров использования подобного приема болгарскими композиторами. Основным *скэт-выражением* является *дум, эй така, па така*, которое представляет собой ритмико-тембровую имитацию барабана. Интересно отметить, что в музыкальной фольклорной исполнительской практике слоги *дум* и *та-ка, та-ка* чаще всего используются для ассоциации с ударами барабанных палочек (*дум* — большей по толщине, *та-ка, та-ка* — меньшей). При первой записи *Ерген деда* в студии использовались деревянные ложки и барабан для аккомпанемента.

Ерген деда — оригинальный пример сочетания фольклорного текста и *фольклорного скэта*. В самом начале композитор использует отдельный слог *дум* для ритмической акцентировки, подчеркивания сильных долей. Он также используется в кульминационных моментах в параллельном движении аккордов (тт.52–54) и в образовании гармонической вертикали путем звукового накопления (тт.57–59). Фольклорный скэт, по мнению Г. Петкова «Развивает подвижность, лёгкость и ловкость голоса. Он служит “фитнесом” для артикуляционного аппарата» [6, с.24].

Выводы. Хоровые песни *Ерген деда* и *Кавал свири* П. Лёндева, несмотря на их различное отношение к фольклорным прообразам (в первом случае — авторская *стилизация* фольклора, во втором — *обработка* подлинной фольклорной мелодии), демонстрируют творческий подход композитора к болгарскому музыкальному фольклору, глубокое знание его специфики и владение важнейшими приемами национального хорового письма. В то же время, при всей традиционности творческого метода П. Лёндева, в рассмотренных хоровых миниатюрах ему удалось связать традицию и современность.

Ерген деда — авторское произведение, написанное на народный текст. Такого рода соотношение требует соответствия одного другому: музыкального материала — тексту. Поэтому композитор проявляет свою технику, свою изобретательность через приложение к законам народного пения и игры народных инструменталистов. В этом произведении очень много деталей, которые показывают интеллектуальное отношение композитора, он создает квази-фольклорный тематизм, квази-фольклорные приемы развития, в то же время, заимствованные непосредственно из фольклора.

Разнообразное использование элементов ладов народной музыки (так называемые модализмы), кварто-секундовая интервалика гармонических структур, гетерофония в песне *Кавал свири* П. Лёндева, а также ее метроритмическая свобода — эти музыкальные средства в

⁸ Известные мастера *скэта* — Луи Армстронг, Диззи Гиллеспи, Эл Джерро. Существует мнение, что *скэт* берет свое начало из музыки Западной Африки, где ударные звуки инструментов заменялись вокализацией. Однако, более вероятно, что *скэт* получил популярность среди джазовых певцов США, которые пытались имитировать голосом звуки джазовых инструментов.

целом позволили композитору воссоздать специфический колорит болгарской народной музыки, передать ее самобытность в своей многоголосной хоровой обработке фольклорной мелодии.

Эти два произведения получили известность и в Республике Молдова, они исполняются различными хоровыми коллективами, такими как хор Тараклийского государственного университета им. Гр. Цамбалака (дирижёр др. Валентина Невзорова), хор *Сонор* Лицея им. Н.В. Гоголя (дирижёр Оксана Бурлаку), хор *Gloria* Музыкального колледжа им. Штефана Няги (дирижёр Олег Константинов), мужской хор *G. Musicescu* Академии музыки, театра и изобразительных искусств, г. Кишинев (дирижёр др. Эмилия Морару).

Библиографические ссылки

1. ПАНАЙОТОВА, Л. ЦОЛОВА, Д. *Петър Лондев*. София: Б.и., 1987.
2. ХРИСТОВ, Д. Метричните и ритмичните основи на българската народна музика. Във: *Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство*. Т. 1. София: Б.и., 1967, с.33–98.
3. НЕВЗОРОВА, В. *Българска национална специфика хорового творчества Добри Христова*: автореф. дис. ...доктора искусствоведения и культурологии: специальность 653.01 Музыкаведение. Акад. музыки, театра и изобразительных искусств. [online]. Кишинев, 2016. [дата обращения 17.10.2019]. <http://www.cnaa.md/ru/thesis/50126/>
4. НЕЙЧЕВА, Л. *Българское музыкальное искусство как национально-стилевая парадигма в культуре XX – начала XXI веков*. Канд. дисс., 17.00.03. ОНМА имени А.В. Неждановой. [online]. Одесса, 2016. [дата обращения 20.10.2019]. http://odma.edu.ua/upload/files/neicheva_dis.pdf
5. ХРИСТОВ, Д. *Теоретические основы болгарской народной музыки*. Москва: Музыка, 1959.
6. ПЕТКОВ, Г. *Скатова техника в творчество на българските композитори за фолклорни ансамбли*. Автореферат на дисертация. [online]. София, 2015. [дата обращения 20.10.2019]. <http://eprints.nbu.bg/3204/1/g-petkov-avtoreferat-ph-d.pdf>

INTERPRETARE MUZICALĂ**PERSONAJE FEMININE CENTRALE DIN OPERELE VERISTE
ÎN REPERTORIUL TEATRULUI NAȚIONAL DE OPERĂ ȘI BALET
MARIA BIEȘU DIN CHIȘINĂU****CENTRAL FEMALE CHARACTERS FROM VERISTIC OPERAS IN THE REPERTOIRE
OF THE MARIA BIESU NATIONAL OPERA AND BALLET THEATER
FROM CHISINAU****TATIANA BUSUIOC,**doctorandă, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU 782.1.036.1(450):792.54(478)****782.1.071.2:792.54(478)**

Operele veriste ocupă un loc important în repertoriul Teatrului Național de Operă și Balet Maria Bieșu din Chișinău. Cu o periodicitate stabilă sunt interpretate operele: „Cavalleria rusticana” de Pietro Mascagni; „Pagliacci” de Ruggiero Leoncavallo; „La Bohème”, „Tosca”, „Madama Butterfly” și „Turandot” de Giacomo Puccini; „Adrianna Lecouvreur” de Francesco Cilea. În rolurile personajelor feminine centrale în operele veriste montate la Chișinău s-au produs atât vocaliste ce se aflau sau se află la începutul carierei, cât și mari personalități, precum Elena Obrazțova — Rusia (Santuzza), Maria Nistor Slătinaru — România (Santuzza), Veronica Tello — Spania (Mimi), Nicoletta Mayer — România (Mimi), Olga Busuioc — Germania (Mimi). 2010 — Olga Perrier — Franța (Cio-Cio-San), 2012 — Tatiana Anisimova — Ucraina (Cio-Cio-San), 2017 — Ina Loss — SUA (Cio-Cio-San) etc. Dintre solistele Teatrului Național de Operă și Balet Maria Bieșu care au creat roluri feminine integre, atât sub aspect actoricesc, cât și al interpretării vocale putem numi pe: Tamara Ciornaia, Valentina Calestru, Liliana Lavric (Santuzza); Anastasia Buruiană, Oxana Cobzev, Rodica Picoreanu (Nedda); Angela Pihut, Anastasia Cușnir (Mimi); Valentina Calestru (Turandot) ș.a. Evident, că în toate rolurile feminine din operele veriste și-a manifestat talentul și profesionalismul marea cântăreață moldoveancă de valoare internațională — Maria Bieșu.

Cuvinte-cheie: verism, operă, personaje feminine, Teatrul Național de Operă și Balet Maria Bieșu, interpretare vocală

Veristic operas occupy an important place in the repertoire of the Maria Bieșu National Opera and Ballet Theater in Chisinau. The following operas are played regularly: Cavalleria Rusticana by Pietro Mascagni; Pagliacci by Ruggiero Leoncavallo; La Bohème, Tosca, Madama Butterfly and Turandot by Giacomo Puccini; Adrianna Lecouvreur by Francesco Cilea. The roles of female leads in the verist operas staged in Chisinau were played by vocalists at the beginning of their careers, as well as great personalities, such as Elena Obrazțova — Russia (Santuzza), Maria Nistor Slătinaru — Romania (Santuzza), Veronica Tello — Spain (Mimi), Nicoletta Mayer — Romania (Mimi), Olga Busuioc — Germany (Mimi). More examples include: 2010 — Olga Perrier — France (Cio-cio-san), 2012 — Tatiana Anisimova — Ukraine (Cio-cio-san), 2017 — Ina Loss-USA (Cio-cio-san), etc. Among the soloists of the Maria Biesu National Opera and Ballet Theater who have created powerful female roles, both from the acting point of view and the vocal interpretation, we can name: Tamara Ciornaia, Valentina Calestru, Liliana Lavric (Santuzza); Anastasia Buruiană, Oxana Cobzev, Rodica Picoreanu (Nedda); Angela Pihut, Anastasia Cusnir (Mimi); Valentina Calestru (Turandot) etc. Evidently, the great Moldovan singer of international value — Maria Bieșu — manifested her talent and professionalism in all the female roles of veristic works.

Keywords: verism, opera, female roles, the Maria Biesu National Opera and Ballet, vocal interpretation.

Introducere. Teatrul Național de Operă și Balet Maria Bieșu din Chișinău reprezintă un nucleu important de promovare a culturii muzicale naționale și universale, o conștientizare de înalt nivel a valorilor spirituale [1]. Repertoriul teatrului este o dovadă certă a acestui fapt, incluzând lucrări ce

reprezintă diferite perioade istorice, stiluri și curente muzicale. Un rol important în promovarea imaginii Teatrului de Operă și Balet îl are Festivalul internațional *Invită Maria Bieșu* (inaugurat în toamna anului 1990). Datorită acestui nume — Maria Bieșu, Republica Moldova este recunoscută la nivel mondial drept o forță artistică majoră. An de an, festivalul *Invită Maria Bieșu* adună nume sonore pe scena Operei Naționale din Chișinău [2].

Operele veriste ocupă un loc aparte în repertoriul Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*, ce nu lipsesc nici din cadrul festivalului. Cu o periodicitate stabilă sunt interpretate operele: *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni; *Pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo; *La Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly* și *Turandot* de Giacomo Puccini; *Adrianna Lecouvreur* de Francesco Cilea. În rolurile personajelor feminine centrale în operele veriste montate la Chișinău s-au produs atât vocaliste ce se aflau sau se află la începutul carierei, cât și mari personalități, precum Elena Obrazțova — Rusia (Santuzza), Maria Nistor Slătinaru — România (Santuzza), Veronica Tello — Spania (Mimi), Nicoletta Mayer — România (Mimi), Olga Busuioc — Germania (Mimi). 2010 — Olga Perrier — Franța (Cio-Cio-San), 2012 — Tatiana Anisimova — Ucraina (Cio-Cio-San), 2017 — Ina Loss — SUA (Cio-Cio-San) etc.

Soliste celebre în roluri feminine din operele veriste.

Printre solistele Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* care s-au manifestat în roluri feminine putem numi pe: Tamara Ciornaia, Valentina Calestru, Liliana Lavric, Tatiana Busuioc (Santuzza); Anastasia Buruiiană, Oxana Cobzev, Rodica Picoreanu (Nedda); Angela Pihut, Anastasia Cușnir (Mimi); Valentina Calestru (Turandot) ș.a [3]. Evident, că în toate rolurile feminine din operele veriste și-a manifestat talentul și profesionalismul marea cântăreață moldoveancă de valoare internațională — Maria Bieșu.

Încă de la începutul activității în calitate de solistă a Operei Naționale din Chișinău, autoarea prezentului articol a manifestat mereu tendința spre perfecționare și autodepășire, de revizuire a rolurilor interpretate, spre cizelarea performanțelor artistico-interpretative și a celor actricești. Pentru un artist este foarte important să-și perfecționeze în permanență capacitățile vocale, să-și cunoască în cele mai mici detalii corpul, pentru a face față tuturor provocărilor scenice, pentru a prezenta în final, de fiecare dată, „un produs” operistic de cea mai înaltă calitate. Comunicarea, audierea, urmărirea interpretării diferitor roluri feminine din operele veriste de către valoroase cântărețe de operă pe scena Teatrului Național de Operă și Balet ne permite să realizăm o analiză a interpretării partidelor feminine din operele veriste și să descoperim noi aspecte în crearea acestor personaje în condiții contemporane de existență a muzicii operistice.

Elena Obrazțova, marea cântăreață de opera din Rusia, este una din vocalistele favorite ale autoarei acestui articol, un model demn de urmat, o sursă de inspirație artistică, un exemplu de forță de convingere vocală și artistică. Până în prezent, E. Obrazțova prezintă un fenomen în domeniul artei interpretării vocale, o adevărată „școală” pentru tinerele cântărețe. Natura a înzestrat-o cu o voce inconfundabilă și un timbru unic, cu o capacitate incredibilă de a transmite prin intermediul acestui „instrument” complexitatea fiecărui personaj, să creeze roluri plenare, integre, pluridimensionale, o capacitate de a face publicul să se pătrundă de soarta fiecărui personaj pe care îl realizează. Prin talentul ei, a făcut ca întreaga lume să vorbească despre rolurile din operele veriste precum *Santuzza* din *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni, *Carmen* din opera cu același titlu de G. Bizet, *Principessa de Bouillon* din *Adrianna Lecouvreur* de F. Cilea ș.a. În 1982 a avut loc premiera unui film de excepție a regizorului Franco Zeffirelli — opera *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni cu interpreți celebri precum: Elena Obraztsova — Santuzza, Placido Domingo — Turiddu, Renato Bruson — Alfio, Fedora Barbieri — Mamma Lucia. Pe scena Teatrului de Opera și Balet *Maria Bieșu*, E. Obrazțova a creat irepetabilul rol, personajul complex al *Santuzzei*, unul din rolurile ei preferate. Pe lângă execuția vocală excelentă, E. Obrazțova a acordat o atenție deosebită jocului actriceesc, vieții scenice, detaliilor acțiunii. Anume

acest lucru ne demonstrează că o particularitate a rolurilor din operelor veriste constă în faptul ca ele trebuie nu doar cântate, ceea ce e firesc, dar și trăite în scenă, jucate la cel mai înalt nivel actoricesc. Subliniem că în alte interpretări, accentul se punea doar pe partida vocală.

Maria Slătinaru-Nistor — o româncă cu o voce de o frumusețe rară, comparată de mulți cu cea a legendarei soprane Renata Tebaldi. Între anii 1969-1990 a activat ca prima solistă a Operei Române din București, interpretând numeroase roluri, o mare parte fiind din operele veriste: *Leonora* din *Trubadurul* și *Aida* din opera cu același titlu de G. Verdi, *Mimi* din *La Boheme*, *Liu* din *Turandot*, *Floria* din *Tosca* de G. Puccini, *Maddalena* din *Andrea Chenier* de Umberto Giordano, *Santuzza* din *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni.

În anul 1995 primadona Operei moldovenești, Maria Bieșu, a marcat 35 de ani de activitate. Printre invitații i-a avut pe primii soliștii ai Operei bucureștene, care s-au produs în spectacolul *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni: M. Slătinaru-Nistor — *Santuzza* și I. Voineag — *Turidu*, interpreți, ce reprezintă o frumoasă școală românească de canto. Maria Slătinaru-Nistor a fost admirată în rolul *Santuzzei*, un rol cântat în egală măsură de către soprane și de mezzo-soprane. Acest rol solicită o voce dramatică, cu volum, pe care a dezvăluit-o plener interpretarea M. Slătinaru-Nistor: sunet plin, profund, uneori „întunecat”, plin de multiple culori în dependență de starea eroinei principale, pentru a transmite profunzimea trăirilor și suferința *Santuzzei*. E. Obrazțova spunea ca *Santuzza* este un personaj profund psihologic, complicat și e foarte important ca vocalista să posede și o pregătire psiho-emoțională corespunzătoare. Acest fapt a fost înțeles și folosit pe larg de M. Slătinaru-Nistor. Pentru autoarea articolului, personajul *Santuzzei* a fost mereu o mare provocare. În timp, a înțeles câte aspecte importante trebuie luate în considerație pentru a crea un personaj integru și complex.

Solistele TNOB M. Bieșu în rolul *Santuzzei* din opera *Cavalleria rusticana*.

Dintre solistele Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*, care au creat rolul *Santuzzei* din opera *Cavalleria rusticana* le putem numi pe: Tamara Ciornaia, Valentina Calestru, Liliana Lavric. Toate aceste soliste au fost diferite, cu o tratare individuală a personajului, capabile să creeze cât mai autentic rolul său, dându-i viață și fiind credibile pentru spectator. Am vrea să menționăm în mod deosebit interpretarea artistei emerite Valentina Calestru, care în anii 90` ai sec. XX era prima soprană, după Maria Bieșu și avea în repertoriul său întreg arsenalul de soprano-dramatică al Operei Naționale. Tinerele soliste, printre care și subsemnata, nu absentau de la nici un spectacol cu participarea artistei, aceasta fiind pentru ele un exemplu de urmat. Astfel, o idee importantă însușită de la ea este aceea că personajul trebuie să se nască din impulsurile interioare ale cântărețului și, evident, să fie în strâns contact cu muzica. Pentru toate acestea, cântărețul trebuie să exerseze cât mai mult, astfel încât corpul său să devină un instrument bine antrenat, să țină ritmul instinctiv, să fie capabil să reacționeze natural în orice situație.

Operele *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni și *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo sunt interpretate de regulă în aceeași seară. În rolul feminin principal — *Nedda* (eroina principală) din *Pagliacci*, pe scena Teatrului de Opera și Balet *Maria Bieșu*, s-au produs sopranele: Anastasia Buruiană, Mariana Colpoș (România), Oxana Cobzev, Irina Vinogradova, Rodica Picereanu. Toate versiunile interpretative sunt reușite, fiecare vocalistă dând dovadă de multă imaginație și improvizație.

Operele lui G. Puccini pe scena TNOB M. Bieșu.

Giacomo Puccini, reprezentantul de marcă al verismului italian, nu lipsește de pe scena Teatrului de Opera din Chișinău cu cea mai des interpretată opera a sa, *La Boheme*. Puccini creează în *La Boheme* o dramă socială și spirituală de mare sensibilitate, o operă plină de grație și rafinament, care, pe de o parte, e optimistă și exuberantă, iar pe de alta, dezolantă în tristețea ei, determinată de lipsurile materiale și incertitudinile în care trăiesc personajele, de atmosfera rece a iernii pariziene, rămânându-le doar căldura sufletească și prietenia. Dintre cântărețele noastre, în rolul eroinei principale — *Mimi* le putem evidenția pe Irina Vinogradova, Rodica Picereanu, Gulnara Raileanu. În cadrul festivalului *Invită Maria*

Bieșu le-am admirat pe Veronica Tello — Spania, Nicoletta Mayer — România. Toate aceste soprane sunt diferite și speciale în felul lor, la unele predomină sensibilitatea și puritatea, la altele, curajul și ambiția. Aria *Mimi* din actul I *Si, mi chiamano Mimi*, cunoscută bine publicului larg, nu lasă pe nimeni indiferent, nu doar prin linia melodică de un rafinament deosebit, dar și prin caracterul sincer și curat al acestui personaj. Un suflet curat, care se bucură de fiecare rază de soare și pentru care chiar și florile artificiale au miros. Aria trebuie interpretată cu un sunet cald, utilizând un legato profund, expresiv, cu dinamică controlată. Imaginația și creativitatea vocalistei trebuie să conlucreze cu tehnica vocală și actoricească aplicată.

Dintre creațiile lui G. Puccini nu putem omite opera *Madama Butterfly*, cea mai modernă, dar și mai tandră, senzuală, pură și marea în tristețea ei, o poveste de iubire zdrobită de prejudecăți. Ceea ce l-a atras cel mai mult pe compozitor în această istorie a fost integritatea morală a personajului principal, micuța *Cio-Cio-San*, care îi oferea posibilitatea să creeze o nouă eroină de operă — cea mai apropiată de sensibilitatea, de psihologia și de concepțiile sale despre viață și iubire. Pe scena Festivalului internațional *Invită Maria Bieșu* s-au produs în rolul *Cio-Cio-San* — Olga Perrier — Franța, Tatiana Anisimova — Ucraina, Ina Loss — SUA. Ca și complexitate vocală, partida *Cio-Cio-San* este una dintre cele mai atractive pentru soliste, dar și dintre cele mai complicate. Ești captivat de marea forță artistică a personajului creat de cântăreață. Există numeroase versiuni interpretative ale *Cio-Cio-San*, ce pot fi deosebite, spre exemplu, după temperament: sentimental-infantile, dramatice ș.a.m.d.

Cio-Cio-San creată de M. Bieșu a devenit un model pentru arta vocală. Artista cunoștea la perfecție forța expresivă a contrastelor și le utiliza cu multă iscusință. Totodată, le grada și le corela rațional cu ideea compozitorului. După ce Primadona Operei Naționale Maria Bieșu în anul 1967 câștigă prestigiosul concurs în memoria Miura Tamaki la Tokyo și devine cea mai bună *Cio-Cio-San* din lume, acest rol îi aduce faimă și apreciere mondială. Maria Bieșu devine un nume important în lumea teatrului liric.

La primul spectacol al ediției a XXIII-a a Festivalului *Invită Maria Bieșu* dedicată celei de a 80-a aniversare a sopranei Maria Bieșu – *Madama Butterfly* de G. Puccini [4] — rolul principal a fost interpretat de soprana Olga Busuioc. Fiind extrem de dificil din punct de vedere tehnic și emoțional, acest rol a constituit o piatră de încercare pentru tânăra solistă. Subliniem că decizia de a deschide festivalul cu această operă a avut un caracter simbolic: „Mă bucur nespuse de mult să cânt acasă, pentru cel mai scump și cald public. Pentru mine este o onoare să deschid festivalul, mai ales cu rolul care a făcut-o celebră pe regretata primadona noastră, Maria Bieșu”, mărturisește artista [5]. Olga Busuioc cântase deja un șir de spectacole *Madama Butterfly* în Bologna, într-un teatru cu tradiții și un public cunoscător de operă. Pentru interpretă, *Cio-Cio-San* este un rol plin de delicatețe, profunzime și durere. Acest rol dezvăluie o lume interioară profundă, lumea unei fete, femei, mame... o lume, în care viața e o luptă continuă [5]. O. Busuioc s-a manifestat cu o nemaipomenită simplitate și credibilitate și, totodată, cu o personalitate aparte. Renumita cântăreață de opera Mirella Freni a întrebat-o: „Cine te-a învățat să cânti? – Mama – Hm, transmite-i mamei că te-a învățat exact cum te-aș fi învățat eu”¹.

Concluzii. Așadar, pe scena Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* au fost montate cele mai reprezentative opere ale verismului italian, iar în rolurile feminine centrale s-au produs nu doar vocaliste autohtone consacrate, dar și interprete de talie internațională, care prin rolurile create au oferit modele pentru studierea tehnicilor vocale aplicate la „construirea” personajului, dar și a mijloacelor scenice, actoricești.

În concluzie, subliniem necesitatea reevaluării permanente a prestației scenice, de către interpretă, dacă aceasta dorește să creeze un personaj viu, autentic. Astfel, la fiecare interpretare, e bine să se păstreze senzația de „premieră”. Important în acest sens este urmărirea, studierea, analiza

¹ Din discuții cu interpreta Olga Busuioc.

evoluărilor diferitor vocaliste, modalitățile de creare a imaginilor scenice, accentele pe care le cumulează în desfășurarea dramaturgiei muzicale și a celei scenice fiecare dintre ele. Diversitatea abordărilor și înalta calitate artistică a rolurilor personajelor feminine evidențiate din operele veriste, interpretate de cântărețe consacrate în scena Teatrului de Operă și Balet *Maria Bieșu*, personaje complicate atât din punct de vedere al artei vocale, cât și a celei actoricești, constituie o dovadă în acest sens.

Referințe bibliografice

1. *Teatrul Național de Operă și Balet Maria Bieșu din Republica Moldova* [online]. [accesat 12.05.2020]. Disponibil: <http://www.tnob.md/ro/tnob-history>
2. *Festivalul Internațional „Invită Maria Bieșu”* [online]. [accesat 12.05.2020]. Disponibil: <https://m.moldovenii.md/md/section/358/content/3077>
3. *Festivalul Internațional de Operă și Balet „Maria Bieșu” revine. Care este programul celei de-a XXVII-a ediții* [online]. [accesat 12.05.2020]. Disponibil: <https://diez.md/2019/09/04/festivalul-international-de-opera-si-balet-maria-biesu-revine-care-este-programul-cele-de-xxvii-editii/>
4. *La Chișinău începe a XXIII-a ediție a Festivalului Internațional de Operă și Balet „Maria Bieșu”* [online]. [accesat 12.05.2020]. Disponibil: <https://www.moldova.org/la-chisinau-incepe-a-xxiii-a-editie-a-festivalului-international-de-opera-si-balet-maria-biesu/>
5. *Moldova are o nouă „Madame Butterfly”! Olga Busuioc, în premieră în acest rol la Chișinău* [online]. [accesat 12.05.2020]. Disponibil: <http://ea.md/olga-busuioc-in-rolul-principal-la-deschiderea-festivalului-international-de-opera-si-balet-maria-biesu-foto/>

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ
МОЛДОВА В РЕДАКЦИИ ДЛЯ ТЕНОРА
(НА ПРИМЕРЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ В. ЗАГОРСКОГО)**

CREAȚII VOCAL-CAMERALE ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN
VERSIUNEA PENTRU TENOR (ÎN BAZA POEMULUI LIRIC DE V. ZAGORSCHI)

CHAMBER-VOCAL WORKS OF COMPOSERS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA
IN THE VERSION FOR TENOR (ON THE EXAMPLE OF A LYRIC POEM BY V. ZAGORSKY)

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ,

доктор искусствоведения,
солист Национального театра оперы и балета имени М. Биешу, Кишинев

ОЛЬГА ЮХНО,

и.о. доцента Академии музыки, театра и изобразительных искусств, Maestru în Artă

CZU [784.3.087.613.1:780.616.433]:781.68

ORCID ID 0000-0002-9845-7441

В статье предлагается анализ редакции для тенора и фортепиано одного из лучших сочинений камерно-вокальной молдавской музыки — песенного цикла В. Загорского «Лирическая поэма» на стихи Э. Лотяну, написанного в оригинале для баритона и фортепиано. Авторы рассматривают новый тональный план, возникающий при таком переложении, отмечают достоинства вокальной и фортепианной партий и указывают на новые образные грани, появляющиеся в предлагаемом варианте. Важным аргументом целесообразности подобной редакции является факт имевшего место концертного исполнения романсов данного цикла авторами статьи. Делается вывод о важности предпринятой работы для популяризации камерно-вокального творчества В. Загорского.

Ключевые слова: Василий Загорский, вокальный цикл, редакция, анализ, тенор, фортепиано, транспонирование

Articolul prezintă o analiză a versiunii pentru tenor și pian a unei importante creații vocal-camerale în muzica moldovenească — ciclul vocal „Poem Liric” de V. Zagorschi pe versurile lui E. Loteanu, scris în original pentru bariton și pian. Autorii articolului se referă la noul plan tonal, ce apare în urma transpunerii, evidențiază particularitățile partidei vocale și a celei de pian, specifică noile imagini figurative în versiunea propusă. Un argument major în favoarea fezabilității unei astfel de redacții este faptul că autorii deja au interpretat cu succes câteva romanețe din acest ciclu pe scena de concert. Concluzia vizează importanța realizării unei noi transpuneri a „Poemului liric”, pentru popularizarea creației vocal-camerale a lui V. Zagorschi.

Cuvintele-cheie: Vasile Zagorschi, ciclul vocal, versiune, analiză, tenor, pian, transpunere

The article presents an analysis of the version for tenor and piano of one of the most important vocal-chamber compositions in Moldovan music — the vocal cycle „Lyric Poem” by V. Zagorsky on the verses by E. Loteanu, written in the original for baritone and piano. The authors review the new tonal plan, which appears as a result of transposition, highlight the peculiarities of the vocal and piano parts, specify the new figurative images in the proposed version. A major argument in favor of the feasibility of such an adaptation is the fact that the authors have already successfully performed in concert several romances. The conclusion is made regarding the importance of the undertaken effort in popularizing V. Zagorsky’s vocal-chamber works.

Keywords: Vasily Zagorsky, vocal cycle, version, analysis, tenor, piano, transposition

Введение. В классической музыке существует немало примеров, когда одно и то же произведение может интерпретироваться разными инструментами, где уже изначально исполнительский состав мог варьироваться, как в случае со скрипичными сонатами В.А. Моцарта, которые входят и во флейтовый репертуар. Из некоторых собственных произведений или сочинений других авторов композиторы делали транскрипции, как Ф. Лист

или Р. Щедрин. В вокальной музыке существует традиция, когда тот или иной романс, даже ария, написанные для одного голоса, может исполняться другим. Например, вокальное сочинение, написанное для высокого мужского голоса, поется высоким женским, если этому не противоречит содержание текста (романсы М. Глинки и др.). Поэтому, если композиторы предполагают подобные разные исполнения, то концертная деятельность сама нередко мотивирует такие изменения, учитывая возможность разнообразить репертуар.

Проблема транспонирования в вокально-исполнительской практике не нова. Человеческий голос максимально может раскрыться только в удобной тональности, которая подбирается с учетом его типа, характера, плотности, а также возраста самого певца. Часто широта репертуарного интереса у отдельных вокалистов способствует включению в концертные программы произведений, написанных для иного типа голоса, которые при правильном транспонировании могут выгодно прозвучать. Известны следующие примеры: П. Чайковский рекомендовал собственный романс «О, если б знали вы...», указанный автором для исполнения тенором, опустить на полтона или тон для баритона, а Д. Шостакович при оркестровке «Песни и плясок смерти» М. Мусоргского для лирико-драматического сопрано Г. Вишневецкой понизил на тон последнюю песню «Полководец».

В молдавской национальной музыкальной культуре также существуют подобные случаи. Например, авторы данного исследования, накопив определенный опыт при исполнении в тональностях для высокого голоса немалого количества камерно-вокальных сочинений Р. Шумана, Г. Малера, М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Рахманинова, Г. Свиридова и др., изначально написанных для баритона, баса или меццо-сопрано, адаптировали для тенора романсы молдавского советского классика Василия Загорского (1926–2003)

Вокальный цикл *Лирическая поэма* занимает видное место в его творческом наследии. Произведение можно поставить в ряд с такими творческими удачами композитора как кантата *Кто росу сбивает* (*Cine scutură roua*), *Рансодия* для скрипки, двух фортепиано и ударных, симфония-балет *Памяти Федерико Гарсиа Лорки*, Симфония № 2 и др. Сочиненная в 1957 г., *Лирическая поэма* включает пять песен для баритона и фортепиано на стихи выдающегося молдавского поэта, кинорежиссера и сценариста Эмиля Лотяну. И. Плешкан и В. Ткаченко в статье «*Лирическая поэма*» В. Загорского: к проблеме единства цикла отмечали: «Скомпоновав стихи из разных сборников Э. Лотяну, композитор добился не только определенного стилистического единства литературной основы сочинения, но и „резонанса“ музыкального и поэтического планов» [1, с.119]. Существует и более поздний, несколько расширенный до шести романсов, авторский вариант для того же типа голоса с симфоническим оркестром, который также переложен для фортепиано. «Таким образом, формально данное сочинение можно отнести к шестичастной сюите» [1, с.117].

Сочинению камерно-вокальной музыки В. Загорский уделял большое внимание, особенно в молодом возрасте. Известный молдавский музыковед Г. Кочарова писала: «Романсам композитора присущи особая сдержанность и самоуглубленность (порой некоторый аскетизм, самоограничение в проявлении эмоций). /.../ Многие страницы камерной музыки В. Загорского утончены и изысканы, в них проявляется своего рода духовный аристократизм автора» [2, с.38]. В. Аксенов, автор статьи о наиболее значительном и зрелом сочинении В. Загорского — последней симфонии, указывая на важность романсового жанра в художественном наследии композитора, свидетельствовал: «Песенность лирических тем из Симфонии №2 навеяна камерно-вокальной музыкой В. Загорского, в основном *Лирической поэмой*» [3, с.45].

Значение названного сочинения в национальном музыкальном искусстве охарактеризовал Е. Клетинич в статье, посвященной 50-летию юбилею В. Загорского: «Несмотря на то, что молдавские композиторы издавна обращались к жанру романса,

Лирическая поэма явилась первым в республике (МССР. — *Авт.*) циклическим камерным вокальным сочинением» [4, с.16]. Далее Е. Клетинич сообщал, что в нем: «не могли не отразиться некоторые черты, незадолго до этого появившихся и сразу получивших широкую популярность, вокальных циклов Шостаковича и Свиридова» [4, с.16]. Однако он утверждал, что опус В. Загорского глубоко индивидуален, «в нем воплотились лучшие стороны дарования композитора — сокровенный лиризм и романтическая возвышенность, поэтическое восприятие молдавского народного искусства, элементы которого стали плотью и кровью авторского стиля» [4, с.16]. Стилиевые черты анализируемого цикла определили И. Плешкан и В. Ткаченко: «Известно, что лирическое начало является доминирующим в творчестве композитора, особенно в камерно-вокальных жанрах, позволяя назвать В. Загорского „последним романтиком“ молдавской музыки» [1, с.118]. Действительно, данное произведение стало, в своем роде, знаковым для музыкальной эстетики советской послевоенной эпохи.

Адаптация вокального цикла *Лирическая поэма* В. Загорского для высокого мужского голоса и фортепиано. Произведение, написанное для баритона и фортепиано, в 2018 г. было адаптировано для высокого мужского голоса с сопровождением рояля авторами данной статьи. Причиной появления такого варианта стало следующее соображение. В оригинале вокальная партия помещена В. Загорским в верхний участок баритонового диапазона, что само собой диктовало исполнение данных романсов лирическим типом среднего мужского голоса, обладающего яркими верхними нотами. Отталкиваясь от этого положения, авторы (обладатель лирического тенора и пианистка) предприняли попытку исполнить несколько высокотесситурных песен, предназначенных для баритона, и обнаружили, что они вполне удобны для тенора. Этому способствовали общее лирическое настроение произведения, юный мужественный образ, предлагаемый поэтом и гибкая вокальная линия мелодий. В итоге цикл был транспонирован с учетом удобства для голоса. Насколько возможно, были соблюдены композиторские тональные соотношения внутри цикла. Неоднократное успешное исполнение авторами настоящей статьи трех романсов (*Гимн*, *Вечерняя песня* и *Диалог*) на концертной эстраде подтвердило на практике правильность решений.

Открывает произведение *Гимн (Imn)*. По нашему мнению, исходя из смысла стихов, более удачным было бы название *Гимн любви*, напоминающее песню Р. Штрауса с идентичным названием (*Liebeshymnus*, ор.32, No.3). Экзальтированность и пафос роднят оба сочинения, исполняемые в рекомендованном неспешном темпе. О *Гимне* В. Загорского Е. Клетинич писал: «Эмоциональная приподнятость, романтическая восторженность отличают первый романс, выполняющий в цикле функцию музыкально-поэтического эпиграфа» [5, с.37]. С. Циркунова, указывая на народно-жанровые истоки тематизма данного номера, отмечала специфическое триольное движение в фортепианной партии, связанное с имитацией народного танцевального жанра: «Его обобщенно-танцевальный смысл усилен ритмическими рисунками, восходящими к жанру *хора mare*» [6, с.51]. Тональность данной песни, написанной в предельно высокой тесситуре для баритона, была поднята из *A-dur* в *B-dur*, обеспечив тем самым более яркую подачу голоса у тенора, а также более удобное расположение кисти пианиста на клавиатуре. Гибкая вокальная партия легка и удобна для исполнения, она позволяет максимально раскрыть такие достоинства высокого мужского голоса как кантилену и тембр. Будущим исполнителям-тенорам можно порекомендовать мыслить данную песню в немного более подвижном темпе, нежели авторское *Andante patetico e maestoso*. Оркестрово насыщенный, хотя и однотипный по фактуре аккомпанемент значительно усложняет работу концертмейстера, вплоть до того, что приходится существенно редуцировать фактуру фортепианной партии. При сдвиге темпа пианисту рекомендуется не сосредотачивать особого внимания на каждом звуке нисходящих триольных пассажей, а опираться на пульсацию четвертными долями.

Следующий номер цикла в русском варианте называется *Вечерняя песня* (*Cântec de amurg*), хотя более точным переводом названия с румынского была бы *Песня на закате*. Данный романс является наиболее мелодичным и органичным из всего произведения, он лишен патетики предыдущей песни. Е. Клетинич писал: «Ласковым лиризмом, светлой элегической печалью проникнут второй романс» [5, с.39]. И. Плешкан и В. Ткаченко уточняют: «В свою очередь, в *Cântec de amurg* композитор опирается на импровизационную природу и особенности интонирования молдавской дойны» [1, с.119]. Первые два номера контрастны по настроению, но все же спаяны в единый микроцикл.

Решено было повысить вторую песню также на полтона, оставив авторское соотношение параллельных тональностей (*B-dur* — *g-moll*). Этому также благоприятствовала напевная мелодика романса с невысоким уровнем динамики, не требующей захвата верхнего участка тенорового диапазона. Хочется обратить внимание, что данный номер сложен, требует хорошей музыкальной подготовки вокалиста: точной интонации и богатства тембровой палитры. По нашему мнению, в нем выгодно может звучать высокий мужской голос, владеющий *legato u mezza voce*, при условии мягкой подачи и осветленного тембра. Аккомпанемент романса, несмотря на обилие модуляций и хроматических пассажей, прост и удобен как в оригинальной тональности *fis-moll*, так и в новой. Он требует от пианиста тонкости и разнообразия красок в динамике и тембральном звучании роля.

Третья песня *Интермеццо* (*Intermezzo*) выполняет функцию связки между первым микроциклом лирического характера и последующим эпическим *Диалогом*. На интермедийное значение номера указывает не только название романса, но и общая хроматизация музыкального языка [1, с.120]. Однако за скромным заголовком (аналогия с поздними фортепианными миниатюрами И. Брамса) скрывается насыщенная эмоциональность глубокого содержания, в данном случае — ощущение сладостного мгновения счастливого любовного свидания. «Начавшаяся спокойным простым напевом, вся эта часть вырастает в единую линию развития, ведущую к яркой полнозвучной мощной лирической кульминации, венчающей не только эту часть, но и все, что было до этого», — отмечает молдавский музыковед Е. Вдовина [7, с.123]. В случае с данной песней сохранить авторское соотношение тональностей с предыдущей, повысив ее на полтона, не удалось, так как возможный *H-dur* придал бы романсу лучезарную краску финального номера. Транспорт на целый тон (из *B-dur* в *C-dur*) оказался намного удачнее, в том числе и для певца, голос которого в насыщенной высокотесситурной кульминации возносится до высокого *as¹*, полно раскрывая теноровый вокально-тембровый потенциал.

Решение исполнять *Интермеццо* в *C-dur* также было связано с проблемой повышения последующей песни *Диалог* (*Dialog*), написанной в *F-dur*. Чтобы избежать шестизначной дизонной тональности *Fis-dur*, специфически характерной для композиторского вокального письма начала XX в. (К. Дебюсси, Р. Штраус), а также, чтобы ноты зрительно могли быть удобно прочитаны исполнителями ввиду многочисленных модуляций и тональных отклонений, *Диалог* транспонирован на тон в *G-dur*. Этот шаг обеспечил не только сохранение характера и атмосферы данного произведения, диктуемых авторскими указаниями *Con calore u ardente*, но и их усиление, благодаря дизонной тональности. Он также способствовал выдерживанию доминантного соподчинения двух номеров, явно задуманного автором для плавного перехода (*C-dur* — *G-dur*).

О четвертой песне *Лирической поэмы* Е. Вдовина пишет: «Диалог сына неба, гордого сокола, с сыном земли — человеком, воплощает мысль автора о беспредельном величии родного края, о любви к родине, о не разрывной связи с нею. *Диалог* звучит в эпическом колорите, от музыки веет мужественной силой, величавым покоем, гордой уверенностью» [7, с.124]. *Диалог* образует самостоятельно второй микроцикл произведения [1, с.121]. Построенный в форме

вариаций на тему из гайдуцких песен, данный номер является не только центром всего сочинения, но и его философской кульминацией. Этот факт подтверждается масштабностью номера, мощной декламационностью и пафосно-оркестровой риторикой коды. Голос тенора здесь звучит ярко и сочно из-за высокой тесситуры и императивных кварттовых и квинтовых скачков наверх (напоминая о начальном *Гимне*), что требует особой физической выдержки и хорошей вокальной формы от певца. Авторское обозначение темпа и характера исполнения *Adagio ma non troppo. Con calore* уместно изменить в сторону некоторого ускорения, сохранив рекомендованную пылкость и страстность в интерпретации, что придаст больше легкости. Известно также, что пение тенора в медленном темпе на переходных нотах трудно и не усиливает эстетического эффекта. Партия рояля, особенно в последнем разделе песни, не должна быть излишне перегружена громким звучанием и требует точно выстроенного динамического расчета в соответствии с возможностями голоса. Фортепианная постлюдия, построенная на однотипных фигурациях, исполняется с ощущением продолжения развития вплоть до завершающего проведения темы в основной тональности.

Финальный раздел цикла образуют две последние песни *Лэутарская (Lăutăreasca)* и *Пой, скрипка (Cântă, vioara)* написанные в народном молдавском стиле, хотя Г. Кочарова считает, что: «даже в сочинениях, опирающихся на народные истоки, например, *Лирической поэме*, роль фольклорных элементов достаточно опосредованная» [2, с.38]. *Лэутарская* — песня, построенная на мотивах и структуре молдавского народного танца сырба, что придает ей мелодическую простоту и живость характера, несмотря на минорный колорит. Она явно контрастирует с предыдущими номерами, выполняя функцию эмоциональной разрядки. Вокальная партия, написанная в средней части баритонового диапазона, поэтому транспонирование для тенора на тон (из *f-moll* в *g-moll*) считается оптимальным: сохраняются почти та же интенсивность голоса и бемольная сфера. При исполнении данного произведения существует опасность для певца нечетко артикулировать текст в быстром темпе. Чтобы этого избежать, рекомендуется вначале репетировать в более медленном темпе с подчеркиванием главных слов во фразах, сохраняя легкость подачи и даже утрировать согласные. В теноровом исполнении можно сохранить авторское обозначение темпа *Allegro ma non troppo. Animato*: общая танцевальность песни обеспечит свободу вокализации в центральной части диапазона, также как и отличная дикция. Быстрый триольный «цимбальный» аккомпанемент прозрачен и ясен, пианистически удобен, за исключением второго раздела, где необходимо разграничивание фактурных планов. Фортепианная партия, несмотря на основной нюанс *forte*, должна быть исполнена легко. Здесь она «берет на себя основную нагрузку по воссозданию жанрово-коммуникативной ситуации, типичной для сырбы» [6, с.44].

Завершающая цикл масштабная песня *Пой, скрипка* — эпилог всего произведения, является наиболее сложным номером сочинения. «Звучащая в ритме народного танца — хоры, суммирующая в тексте все предыдущие образы (любви, природы, искусства, молодости, свободы), она убедительно венчает цикл и вместе с тем заставляет вспомнить о первой части, с которой связана фактурно, тонально и интонационно», — пишет Е. Вдовина [7, с.127]. Для исполнителей песня представляет немало трудностей. Она требует от певца точности интонации и ритма, удержания высокой позиции при пении восходящих и остигатных мотивов, даже физической выдержки. От концертмейстера, прежде всего, внимания и распределения сил. Так как данная песня в соотношении с первым номером образует арку, то ее интерпретация желательна в новой тональности *Гимна B-dur*. Это незначительное повышение из *A-dur* в *B-dur* благодатно сказывается на голосе тенора (он звучит ярко, но не надсадно) и фортепианной игре. Известно, что бемольные тональности более удобны для вокалиста и пианиста. Авторский темп *Moderato* можно сохранить, либо несколько ускорить по желанию исполнителей, главное —

придерживаться упругого метроритма. Насыщенная, оркестрово написанная фортепианная партия требует максимально гибкой фразировки в повторяющихся фигурациях и разнообразия штрихов при доминировании *legato*. Некоторые ее элементы (трехдольный размер, изобразительный фон мелодии скрипки) заставляют вспомнить аккомпанемент песни Р. Шумана *Das ist ein Flöten und Geigen...* (*Напевом скрипка чарует ...*), op.49, No.9 из цикла *Dichterliebe* (*Любовь поэта*).

При исполнении *Лирической поэмы* целиком перед музыкантами возникает ряд художественных задач, однако «важнейшей остается проблема единства интерпретации» [1, с.122]. Разнохарактерные номера должны связываться с учетом общих намерений певца и концертмейстера, которым вместе важно решить следующие проблемы: «выстраивание верных темповых соотношений частей, динамического профиля сочинения на разных уровнях (внутри одного романа, внутри микроциклов, на макроуровне), сохранение стиливого единства и, одновременно, контраста. Но главной остается задача адекватного и в то же время творческого воплощения композиторских идей, передачи многообразного, живого, привлекательного художественного содержания *Лирической поэмы* В. Загорского» [1, с.122].

Единый тональный план новой теноровой редакции цикла заслуживает особого внимания. Авторы статьи склонны утверждать, что он в чем-то более удачен, нежели авторский, так как в совокупности образует стройную зеркальную структуру с центром-кульминацией в диэзном *Диалоге*, хотя во внутренней части почти полностью переносится в бемольную сферу. Соотношения параллельных, одноименных и доминантовых тональностей при исполнении всего сочинения гарантируют большее ощущение логического музыкального развития и сквозной спаянности номеров (таблица 1).

Таблица 1

	<i>Гимн</i>	<i>Вечерняя песня</i>	<i>Интермеццо</i>	<i>Диалог</i>	<i>Лэутарская</i>	<i>Пой, скрипка</i>
Баритон	A-dur	fis-moll	B-dur	F-dur	f-moll	A-dur
Тенор	B-dur	g-moll	C-dur	G-dur	g-moll	B-dur

Выводы. Проанализировав редакцию для тенора *Лирической поэмы* В. Загорского, можно прийти к следующим выводам. Перенос в новые тональности знакомого произведения дает возможность иного прочтения цикла с сохранением композиторской идеи. Сочинение обрело новые художественные грани: тембральные краски, тональный план, измененные темпы и иную атмосферу. Авторы также считают возможным в будущем проведение работы по транспонированию для тенора и оркестрового варианта цикла. Адаптация для высокого мужского голоса одной из жемчужин молдавской камерно-вокальной лирики обусловит увеличение числа певцов, заинтересованных в исполнении сочинения и, как следствие, его большую популярность.

Библиографические ссылки

1. ПЛЕШКАН, И., ТКАЧЕНКО, В. *Лирическая поэма* В. Загорского: к проблеме единства цикла. В: *Cercetări de muzicologie. Compozitorului și profesorului Vasile Zagorschi. In memoriam. Vol.2.* Chișinău: Cartea Moldovei, 2011, с.117–123.
2. КОЧАРОВА, Г. Воспевая родной край. В: *Советская музыка*, август 1986. Москва: Советский композитор, 1986, с.35–40.
3. AXIONOV, V. Ultima Simfonie a lui Vasile Zagorschi în lumina evoluției artistice a compozitorului. În: *Arta: arte audiovizuale* 2006. Chișinău: S.R.L. *Бизнес-Элита*, p.45–51.
4. КЛЕТНИЧ, Е. Василию Георгиевичу Загорскому исполняется 50 лет. В: *Василе Загорский: Избранные вокальные произведения*. Кишинэу: Картя Молдовеняскэ, 1976, с.12–17.
5. КЛЕТНИЧ, Е. Творчество В Загорского. Москва: Советский композитор, 1976.

6. ЦИРКУНОВА, С. О претворении жанров молдавского музыкального фольклора в камерно-вокальной музыке В. Загорского. В: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1986, с.38–54.
7. ВДОВИНА, Е. *Молдавский советский романс*. Кишинев: Литература артистикэ, 1982.

**ANSAMBLUL ETNOFOLCLORIC DRĂGAICA DIN ORAȘUL SLOBOZIA —
PROMOTOR AL FOLCLORULUI DIN STÂNGA NISTRULUI****THE ETHNOFOLKLORIC ENSEMBLE DRĂGAICA FROM THE TOWN OF SLOBOZIA
— PROMOTER OF FOLKLORE FROM THE LEFT SIDE OF THE RIVER DNIESTER****VASILE DRĂGOI,**

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

șef catedră Dirijat coral și Artă vocală

al Institutului de Arte din Tiraspol, Republica Moldova

CZU 785.16(=135.2)**784.4(478)**

Articolul este dedicat activității artistice a ansamblului etnofolcloric „Drăgaica” din orașul Slobozia, situat pe malul stâng al Nistrului. Sunt prezentate file din istoria ansamblului care recent și-a marcat 30 de ani de activitate artistică (a fost înființat în 1987), date despre membrii ansamblului, este prezentat repertoriul acestuia, o parte din care a fost înregistrat de către autor. De asemenea, autorul a prezentat și analizat câteva din cele mai reprezentative melodii interpretate de ansamblul „Drăgaica”. Prin toată activitatea sa, prin repertoriul pe care-l interpretează, ansamblul este unul din cei mai importanți promotori ai folclorului românesc din stânga Nistrului.

Cuvinte-cheie: ansamblul „Drăgaica”, folclor din stânga Nistrului, repertoriu folcloric, activitate artistică, cântec propriu-zis

The article is dedicated to the artistic activities of the „Dragaica” Ethnofolkloric Ensemble, from the town of Slobozia, situated on the left bank of the River Dniester. Here are presented some facts from the history of the ensemble that has recently celebrated 30 years of its artistic activity (it was founded in 1987), data about the members of the ensemble, and analyzed its repertoire, a part of which was recorded by the author. In addition, the author presented and analyzed some of the most representative melodies performed by the ensemble „Drăgaica”. Their rich artistic activity and the performed repertoire showed that the ensemble is one of the most important promoters of Romanian folklore from the left side of the River Dniester.

Keywords: the „Dragaica” Ensemble, folklore from the left side of the River Dniester, folklore repertory, artistic activity, proper song

Introducere. Ansamblul etnofolcloric *Drăgaica* reprezintă o formație de artiști amatori din orașul Slobozia, cunoscut prin prezența sa la cele mai diverse manifestări — concerte, concursuri și festivaluri de folclor, spectacole după obiceiurile populare ș.a.m.d. Crezul artistic al ansamblului se bazează pe faptul că folclorul constituie una din valorile naționale ale fiecărui popor, iar cântecul popular, prin mesajul său, trezește în suflet cele mai frumoase și adânci trăiri. Repertoriul ansamblului este reprezentativ pentru folclorul contemporan din zona transnistreană, iar cei peste 30 de ani de activitate artistică de succes vine în confirmarea acestuia [1].

File din istoria ansamblului etnofolcloric *Drăgaica*.

Ansamblul *Drăgaica* a fost fondat în toamna anului 1987, de către un grup de mari iubitori de folclor — câțiva profesori, alături de profesorul de muzică Vasile Cojocaru de la școala nr.1 din orașul Slobozia și familia de medici Elena și Ion Mihalache. Piese de început au fost cântecele culese din satele raionului Slobozia — *Hai, Ileană-n deal la vie, Nistrule, cu apă rece, Săracul norocul meu* ș.a. Activitatea concertistică s-a îmbinat cu cea de colectare a folclorului, iar cele mai frumoase melodii au fost incluse în programele ansamblului. Pe parcursul a doar câțiva ani, ansamblul și-a format un repertoriu bogat și a realizat câteva spectacole după obiceiuri populare, a participat la mai multe festivaluri de folclor. În 1990, la unul din aceste festivaluri, în orașul Chișinău, a primit titlul de

Ansamblu Folcloric Popular. În următorii ani, este laureat al unor numeroase festivaluri de folclor din țară și de peste hotare — în România, China, Mongolia, Rusia.

Începând cu anul 1992 și până în prezent, conducerea artistică a ansamblului a fost preluată de către profesoara Svetlana Negrețcaia, un mare iubitor și cunoscător de folclor. Alături de membrii ansamblului, astăzi „veterani” ai acestui ansamblu — E. Scișciova, șefa clubului veteranilor din oraș; profesoarele Z. Șincariuc; A. Ghițman; E. Malizam; lucrătorii de cultură X. Popova; U. Lazareva; C. Oprea, V. Barcari, *Drăgaica* a reușit să se impună în viața culturală a orașului, evoluând pe scenele din oraș, la sărbătorile pascale, de Crăciun, de Hramul orașului etc. Printre membrii ansamblului se evidențiază și activitatea profesoarei Natalia Deliv, care este în componența *Drăgaiceii* chiar de la înființarea ei. Domnia sa este autoarea multor scenarii după obiceiuri populare — *De la lume adunate, La gura sobei, La curățitul fântânii, Dragobetele* ș.a. Dragostea sa de cântecul popular, de străvechile obiceiuri și de mândrul port popular, s-a transmis și elevilor din școala în care activează mai mult de 50 de ani și unde a înființat un cabinet etnografic în care se găsesc obiecte de artizanat vechi, reprezentative pentru zona folclorică nistreană. În ultimii 10 ani, colectivul ansamblului *Drăgaica* s-a completat cu membri tineri — X. Popova, N. Gusca, L. Cacarcean, E. Cebotari, F. Macalici, M. Panfilii, T. Fiodorova, V. Belousova, A. Sârbu, V. Galeliuc, N. Focșa — profesori, educatori sau de alte profesii, dar care sunt împătimiti de cântecul popular și se dedică acestuia cu pasiune.

Trebuie să spunem că ansamblul vocal *Drăgaica* este însoțit și de un grup de instrumentiști — Ion Macalici (acordeon), Vladimir Macalici (trompetă), Alexei Balan (percuție), Dumitru Ivanov (clarinet), Ion Lipovan (baian), Iurie Focșa. Ei au adus un mare aport în sonoritatea ansamblului, prin aranjamentele bogate și interpretarea impecabilă.

Ansamblul s-a remarcat mereu printr-un înalt nivel de interpretare vocală și instrumentală, obținut prin lucrul minuțios în cadrul repetițiilor, prin cizelarea fiecărui detaliu din spectacolele realizate. Și pe plan vocal, *Drăgaica* e un ansamblu model, în ce privește armonizarea vocilor, atenția pe care o acordă formării repertoriului.

Repertoriul ansamblului *Drăgaica*.

Repertoriul interpretat de ansamblul etnofolcloric *Drăgaica* este bogat și foarte divers. El poate fi grupat în mai multe compartimente, după genurile și după tematica pe care o conține.

Astfel, un loc aparte în repertoriu îl ocupă înscenările după un obicei popular sau spectacolele tematice cu subiecte din viața de la sat. Este semnificativ că în cadrul acestor scenarii improvizate, în care se intercalează dialogurile, cântecele, ghicitorile și cimiliturile, ba chiar și dansul, sunt aduse și numeroase informații despre vechile tradiții populare. Spre exemplu, în spectacolul intitulat *La casa părinților*, care, după scenariu, are loc „sfânta sfintelor” caselor tradiționale românești — *Casa mare*, unde se adună întreaga familie, în textul vorbit al personajelor părinților și bătrânilor găsim fragmente despre semnificațiile simbolice ale unor obiecte sau fenomene („focul este un simbol sacru”, iar la întrebarea „de ce busuiocul este un simbol sfânt, care se pune și la icoane?” răspunsul este: „ia uitați-vă mai atent, crenguțele de busuioc cresc în cruce, iar dacă e uscat, nu-și pierde culoarea, mirosul”. Aceste exemple pot fi continuate. Spectacolele ating și numeroase aspecte legate obiceiurile calendaristice sau familiale — găsim mențiuni despre obiceiurile *Găina, Iertăciunea* ș.a din cadrul *Nunții tradiționale*, obiceiuri la nașterea copilului, colindatul și multe altele. De asemenea, în textele acestor spectacole găsim și foarte multe informații despre meșteșugurile populare, despre diferite credințe și superstiții etc. Așadar, trebuie să menționăm, că toate aceste elemente reflectă pe de o parte, atât tendința de păstrare a tradițiilor moștenite de la bătrânii satelor nistrene, iar pe de alta, reflectă starea actuală a obiceiurilor din acest spațiu folcloric și a vieții la sat în general.

O parte semnificativă a repertoriului ansamblului o reprezintă cântecul propriu-zis, cu toată diversitatea sa tematică — de dragoste (*Foaie verde de susai, Smărăndiță, Paște calul lui Gheorghită, Frunză verde ca cicoarea, Paraschiță, ochi de poamă* ș.a.), de dor (*Să vii, puiule, să vii, Vin bădiță, vin*

deseară, Teiule cu frunza rară, Frunză verde ca mohorul ș.a.), de glumă (*O zis mama că mi-a da, Măi bădiță, Păvălaș*), de pahar (*Polobocule*), de înstrăinare (*Vino, maică, să mă vezi, Ține-mă, măicuță, bine, Săracu norocul meu*), de petrecere (*Am venit cu drag la voi, Umpleți păhărelele*), meditative (*Așa-i viața omului*), de joc (*Dragu mi-i în sat la joc, Joacă moșul și cu baba*), de recruție (*Hai, mamă, de m-ai petrece*) ș.a.m.d. Un loc aparte îl ocupă tematica nistreană — cântecele în care Nistrul apare ca „personaj” — *Nistrule cu apă rece, La Nistru, la mărgioară, De la Nistru mai la vale, Nisrte, Nistre, apă rece* și altele care sunt cunoscute pe larg în întreg spațiul folcloric românesc.

Sursele de inspirație în formarea repertoriului sunt și ele foarte diverse — de la cântece culese din satele din preajma orașului Slobozia sau auzite de la membrii ansamblului, din colecții de folclor [2] la melodii din repertoriul cântăreților de muzică folclorică cunoscuți din Republica Moldova sau din spațiul românesc, fapt ce arată continuitatea și înnoirea repertoriului contemporan. Foarte îndrăgite de ansamblu și de public sunt cântecele *Lelișo Marie* din repertoriul Mariei Lătărețu, *La porțiță la Gheorghiiță* din repertoriul surorilor Osoianu, *M-a trimis mama la vie* din repertoriul Veronicăi Mihai, *Mândra mea s-a măritat* din repertoriul lui Mihai Ciobanu, *Mândruliță de la munte* din repertoriul Angelei Moldovan, *Douăzeci de primăveri* din repertoriul lui Mioara Velicu, *De ce mamă, de ce tată* din repertoriul Irinei Loghin și multe altele. Este impresionant că de-al lungul anilor, ansamblul a interpretat peste 300 de melodii.

În repertoriul ansamblului există și variante ale unor melodii folclorice din repertoriul unor cântăreți renumiți — spre exemplu, *Cântă cucul, bată-l vina* (*De răsună-n Bucovina*) din repertoriul lui Grigore Leșe care, în repertoriul ansamblului *Drăgaica* sună ca *Cântă cucul, bată-l vina/De răsună-n Slobozia*. În continuare, textul rămâne neschimbat, însă „localizarea” conținutului în Slobozia oferă un sens aparte acestui cântec.

Este interesantă și o variantă locală a unui alt cântec — *Mi-o zis mama că mi-a da* — cunoscut în spațiul românesc din repertoriul Mariei Tănase. Este o melodie de glumă, iar textul variantei de pe Nistru nu doar că păstrează versiunea mării cântărețe (care „vine” din partea unei fete de măritat), ci și o „continuă” prin câteva strofe, cântate de un flăcău „bun” de însurat: *O zis tata că mi-a da/Zestre când m-oi însura, // Douăzeci de poloboace/Fără fund și fără doage; O zis tata că mi-a da/Când m-oi însura: // Covățica de la pâine/Și lanțugul de la câine*. Totodată, structura strofei este modificată față de versiunea cunoscută, în care apare ca refren exclamația *Văleleu!*, care aici lipsește. În schimb, în melodia din repertoriul *Drăgaiceii*, apare în calitate de refren, după fiecare rând, versul *O zis mama că mi-a da // O zis tata că mi-a da*. Melodia este însă alta decât versiunea Maria Tănase — cel mai probabil, o versiune locală.

O zis mama

Inf. Negrețcaia Svetlana
n. 1954 s.Slobozia r. Slobozia
C.A. 05

Allegro

O zis ma - ma că ne-a da ze - stre cînd m-oi mă - ri - ta, ___

O zis ma - ma că ne-a da cînd m-oi mă - ri - ta, ___

Do - uă - zeci de per - ne moi O zis că ne-a da, ___

Toa - te plî - ne cu gu - noi, Cînd m-oi mă - ri - ta, ___ ta, ___

Concluzii. La cei 30 de ani de activitate artistică, ansamblul *Drăgaica* din Slobozia se poate mândri cu cele mai frumoase realizări, fiind nelipsit de la concerte, festivaluri și de la cele mai diverse manifestări artistice din orașul natal, din republică și de peste hotarele ei. Având un repertoriu divers, bogat, cules și bine cunoscut în satele din Valea Nistrului, areal folcloric pe care îl reprezintă, a contribuit foarte mult la promovarea cântecului folcloric, a obiceiurilor de pe Nistru, aducând nu doar bucuria întâlnirii cu valorile folclorului românesc din această zonă, ci și cu satul tradițional, cu tezaurul nesecat al neamului nostru.

Referințe bibliografice

1. DRAGOI, V. *De la Nistru mai la vale. Culegere de melodii din repertoriul ansamblului etnofolcloric „Drăgaica” din orașul Slobozia la aniversarea a 30 de ani de activitate artistică.* Tiraspol: F.e., 2018.
2. *Folclor românesc de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului.* Vol. II. Alc., îngr. textelor, coment., bibl., imagini: N. Băieșu ș.a. Chișinău: Tipogr. Centrală, 2009.
3. *Creația populară. Curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina.* Chișinău: Știința, 1991.

ASPECTE ALE UTILIZĂRII ORNAMENTELOR ÎN REPERTORIUL LĂUTARULUI FILIP TODIRAȘCU

ASPECTS OF THE USE OF ORNAMENTS IN THE REPERTORY OF THE FIDDLER-VIOLINIST FILIP TODIRAȘCU

VITALIE GRIB,

doctorand, șef catedră Muzică populară,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.614.332.031.4.071.2(478)

[780.8:780.614.332.031.4]:781.68(478)

ORCID ID 0000-0001-6539-1610

Pentru a percepe arta interpretativă a lăutarilor violoniști trebuie să pornim de la studierea modului de interpretare a creațiilor incluse în repertoriul lor. Folclorul muzical moldovenesc, ce conține o varietate de genuri și specii, a constituit în toate timpurile o sursă de inspirație pentru lăutari. Filip Todirașcu a fost un mare lăutar din zona de centru a Moldovei. Repertoriul său cuprinde un număr enorm de piese (peste 300). Fiecare creație, în procesul execuției, era „îmbrăcată”, în funcție de specie, cu anumite modele ornamentale prin care își dezvăluia starea sufletească, sentimentele. Studierea aspectelor manierei de execuție, caracteristică lăutarului Filip Todirașcu, ne va permite completarea cunoștințelor în domeniu, valorificarea ulterioară în rândurile tinerilor violoniști ce doresc să însușească stilul tradițional de interpretare.

***Cuvinte-cheie:** Filip Todirașcu, lăutar-violonist, manieră de interpretare, sentimente, ornamente, repertoriu, valorificare.*

In order to understand the interpretive art of folklore violinists we must start from studying the interpretation manner reflected in their repertoire. Moldovan musical folklore, which contains a variety of genres and kinds, has, at all times, been a source of inspiration for musicians. Filip Todirașcu was a great folklore violinist from the central area of Moldova. His repertoire comprises a huge number of works (over 300). Each creation, when executed, was "wrapped", according to its kind, in certain decorative ornamental patterns corresponding to his spiritual, sentimental state. Studying the aspects of the execution manner, characteristic of Filip Todirașcu, will enable us to enhance the knowledge in this field and encourage young violinists who want to acquire the traditional style of interpretation..

***Keywords:** Filip Todirașcu, fiddler-violinist, manner of interpretation, feelings, ornaments, repertoire, capitalization.*

Introducere. Maniera interpretativă violonistică tradițională este tot atât de variată, câte personalități o creează. Metodele prin care lăutarii violoniști își formau o tehnică instrumentală proprie erau dificile și se manifestau prin zile, poate ani de cântat în cadrul nunților, jocurilor duminicale, petrecerilor populare, care nu au niciodată limite precise de timp, străduindu-se la început să imite diverși instrumentiști cu experiență și valoare în comunitate. Muzicianul în formare avea de înfruntat rigorile și severitatea învățării prin „a fura” din meserie, ca să-și formeze o logică proprie, în lipsa unor explicații din partea „profesorilor”, asupra măiestriei interpretative [1].

1. F. Todirașcu — violonist de tradiție orală.

Pentru a percepe arta interpretativă a lăutarilor violoniști trebuie să pornim de la studierea modalităților de execuție a creațiilor incluse în repertoriul lor. Folclorul muzical, ce conține o varietate de genuri și specii, a constituit în toate timpurile o sursă de inspirație pentru lăutari. Filip Todirașcu a fost un mare lăutar din zona de centru a Moldovei, descendent dintr-o familie de țărani, unde tatăl cânta la vioară [2]. El a avut o manieră specifică de interpretare, cânta la vioară cu o măiestrie deosebită. Repertoriul său cuprinde un număr impunător de piese (peste 300). Fiecare creație, în procesul execuției, era „îmbrăcată”, în funcție de specie, de anumite modele de ornamente (așa-numitele „floricel”, în limbajul lăutarilor) prin care își dezvăluia starea sufletească, sentimentele, pătrunzând adânc în inimile

ascultătorilor. El folosea diferite trăsături de arcuș cu care „scotea” din vioară sunete pline de culoare și un timbru bogat, păstrând, totodată, caracterul autentic, tradițional al creației. Studiarea aspectelor manierei de execuție, caracteristică lăutarului Filip Todirașcu, ne va permite completarea cunoștințelor în domeniu, valorificarea ulterioară și diseminarea în rândurile tinerilor violoniști ce doresc să însușească stilul tradițional de interpretare.

2. Particularități ale manierei interpretative.

În urma audierii înregistrărilor existente cu lucrări din repertoriul lăutarului Filip Todirașcu, am făcut o analiză a ornamentelor folosite de el. Înfrumusețarea melodiilor cu diferite ornamente este specifică creației populare. Totodată, modalitățile de utilizare ale acestora demonstrează înalta măiestrie și originalitate artistică a interpretului. Cele mai utilizate ornamente de către F. Todirașcu sunt: apogiatura, mordentul, trilul, grupetul, glissando și formule mixte ornamentale [3].

Astfel, apogiatura scurtă se execută foarte rapid, neținând cont de tempo, iar valoarea ritmică este preluată din contul notei precedente sau pauzei (scurtă anacruză).

Ad libitum



Rubato



În unele piese întâlnim și apogiatura scurtă posterioară sau apendiculară, care are un efect sonor deosebit. Durata ei fiind foarte scurtă, se execută din contul notei pe care o însoțește.

Tempo de horă



Tempo de horă mare



De asemenea, se întâlnesc și apogiatuiri duble și triple, pe care le scriem cu note mici, în valoare de șaisprezecimi legate de nota reală a melodiei, fără a fi tăiată prin bara oblică, fiind interpretate rapid pe treptele alăturate notei pe care o ornamează.

Tempo de joc mare



Tempo de joc mare





Apogiaturi triple:



În unele cazuri, nota care urmează după apogiatură este însoțită și de un ornament pentru a-i schimba timbrul notei reale, ceea ce reprezintă formulă ornamentală.



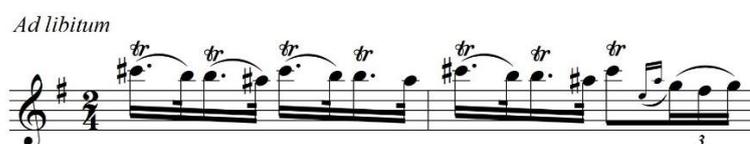
Un alt ornament folosit frecvent de Filip Todirașcu este mordentul simplu superior și inferior. Se execută prin alternarea rapidă a notei reale cu nota superioară sau inferioară alăturată și revenirea rapidă la nota reală.

În creațiile analizate mordentul este executat la interval de semiton. Fiind un ornament expresiv, viu, mordentul este executat cu un mic accent pe nota inițială. Mordentul inferior este întrebuițat mai rar în zona Moldovei, dar totuși în unele piese se întâlnește la Filip Todirașcu. Mordentul superior se notează prin semnul ^^ , iar mordentul inferior prin același semn tăiat prin bară ^/ .

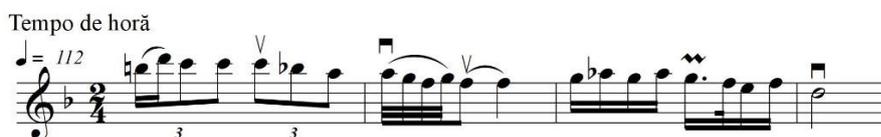


Un ornament utilizat datorită simplității lui, dar dificil din punct de vedere al interpretării, este trilul. Execuția lui constă din alternarea mai lungă și rapidă a sunetului de bază cu cel superior. Caracterul trilului este strălucitor, vioi, fiind propriu sentimentelor luminoase și voioase. În majoritatea cazurilor este interpretat la interval de semiton, dar întâlnim triluri interpretate și la un ton. Se notează prin literele *tr* deasupra sau dedesubtul notei reale din melodie. În cazul când avem note de durată mai

lungă sau un șir de note ce trebuie să fie ornamentate cu tril, după simbolul *tr* se adaugă o linie ondulată până la încetarea ornamentării. Filip Todirașcu recurge permanent la acest ornament, mai ales în piesele în tempo moderat, lirice, și anume pe notele mai lungi ca durată. Alterațiile ce însoțesc ornamentele se referă la sunetele auxiliare superioare sau inferioare.



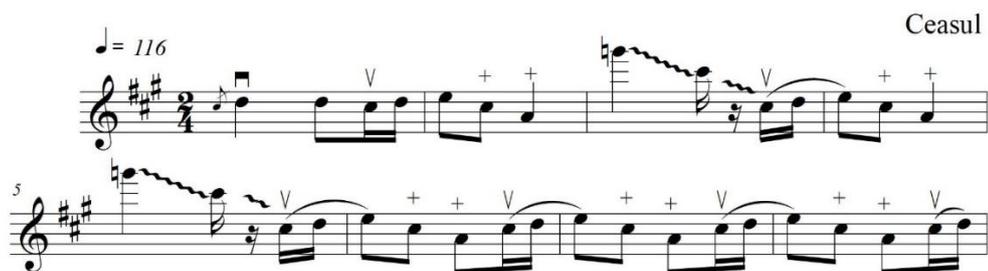
În unele piese ale lui Filip Todirașcu în tempo de *Horă mare* întâlnim grupetul inferior din patru sunete. Execuția acestui ornament este destul de anevoioasă și necesită o tehnică instrumentală mai evoluată. În afară de semnul prin care se redă grupetul \sim , acesta se mai întâlnește indicat și cu note reale.



Un ornament mai rar întâlnit în repertoriul lăutarului este *glissando*. El se bazează pe principiul alunecării pe coardă de la un sunet la altul, îndeplinind funcția de legătură între ele.



În piesa sa renumită, *Ceasul*, Filip Todirașcu folosește acest ornament pentru a crea un efect deosebit, unic, ilustrativ.



În concluzie, putem spune ferm că înfrumusețarea cu diferite ornamente contribuie la îmbogățirea elementului de expresivitate a muzicii folclorice, dar și la redarea unui profund conținut codificat în melodiile tradiționale, ne referim în primul rând la cele din stratul vechi sau premodern. În melodiile instrumentale folclorice românești din spațiul geografic al Moldovei istorice mai des se întâlnesc următoarele ornamente: mordentul, trilul, apogiatura simplă, dublă, triplă chiar și cvadruplă, grupetul, glissando și diverse formule-melodice ornamentale. Ele sunt determinate de trăirea interioară a lăutarului, depind direct de starea și înțelegerea de moment a unui conținut muzical și transmiterea acestuia de către violonist. Remarcăm o atitudine moderată în ceea ce privește utilizarea ornamentelor de către lăutarii din acest spațiu folcloric, evitarea încărcării cu ornamente a melodiei. Filip Todirașcu apelează la întreg arsenalul de ornamente pe care le cunoaște, dar le utilizează doar la necesitate. Efectul aplicabilității broderiilor ornamentale duce la formarea stilului individual. Importanța ornamentelor este de necontestat. Interpretarea corectă ale acestora depinde de înțelegerea locului unde sunt utilizate, care anume ornament este folosit, de tipul de creație, accentele ritmice, aplicarea unei anumite digitații, trăsături de arcuș, dar și de un conținut emoțional-ideatic al lucrării muzicale folclorice.

Muzica de origine țărănească interpretată de lăutarii din spațiul folcloric al Moldovei istorice reprezintă stratul autentic, cel mai pur al folclorului muzical. Trebuie să avem o atitudine corectă și o mare responsabilitate față de acest tezaur al neamului. Prin folclorul țărănesc deținem acele documente populare prețioase, care trebuie studiate, valorificate și transmise altor generații.

Referințe bibliografice

1. SÂRBU, I. *Vioara și măestrul ei de la origini până azi*, Galați: Porto Franco, 1994.
2. BLAJINU, D. *Rapsodul Filip Todirașcu*. Chișinău: Litera, 2003.
3. БЕЙШЛАГ, А. *Орнаментика в музыке*. Москва: Музыка, 1978.

**INOVAȚII ÎN ARTA CONTEMPORANĂ DE CONFECTIONARE A NAIULUI:
MEȘTERII ION ȘI IONUȚ PREDA****INNOVATIONS IN THE CONTEMPORARY ART OF PANPIPE MANUFACTURING:
THE MAKERS ION AND IONUȚ PREDA****ANDREI DRUȚĂ,**doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**DIANA BUNEA,**doctor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU 780.641.6.02(498)****ORCID ID 0000-0003-1863-3503****ORCID ID 0000-0002-4488-0834**

Articolul se referă la activitatea lui Ion Preda (tatăl) și Ionuț Preda (fiul), renumiți meșteri de naiuri din spațiul românesc. Calitatea excepțională a instrumentelor lor, la care cântă maeștri ai naiului de pe toate continentele, este datorată unui șir întreg de inovații și tehnici noi de lucru introduse în procesul de construire a naiurilor, în special, inovații legate de materiale (lemnul) utilizat și acordaj. De asemenea, Ion și Ionuț Preda sunt autorii naiului electroacustic, utilizat astăzi pe larg în domeniile muzicale ce necesită amplificare. Un rol aparte în desăvârșirea tehnică a naiului — instrument românesc cu adânci tradiții în muzica populară — l-a avut și colaborarea cu interpreții. Contribuția meșterilor Ion și Ionuț Preda în arta de confecționare a naiului este esențială și a determinat dezvoltarea fulminantă a artei de interpretare la nai în secolul XXI.

Cuvinte-cheie: Ion Preda, Ionuț Preda, arta de construire a naiului, inovații și tehnici noi

The article is focused on the activity Ion Preda (father) and Ionuț Preda (son), famous panpipe craftsmen from the Romanian space. The exceptional quality of their instruments, played by panpipe masters from all continents, is due to a whole series of innovations and new work techniques introduced in the panpipe manufacturing construction process, in particular, innovations related to the materials (wood) used and tuning. Also, Ion and Ionuț Preda are the authors of the electroacoustic panpipe, widely used today in the musical fields that need amplification. A special role in the technical perfection of the panpipe — a Romanian instrument with deep traditions in folk music — was also played by their collaboration with performers. The contribution of the craftsmen Ion and Ionuț Preda to the art of making the panpipe is essential and determined the fulminant development of panpipe performing art in the 21st century

Keywords: Ion Preda, Ionuț Preda, art of panpipe manufacturing, innovations and new techniques

Introducere. Ion Preda (tatăl) și Ionuț Preda (fiul) sunt unii din cei mai renumiți meșteri de naiuri din spațiul românesc. Calitatea excepțională a instrumentelor lor, la care cântă maeștri ai naiului de pe toate continentele, este datorată unui șir întreg de inovații și tehnici noi de lucru introduse în procesul de construire a naiurilor, în special, inovații legate de materialele (lemnul) utilizate și acordaj. Lor li se datorează și apariția naiului electroacustic, utilizat astăzi pe larg în domeniile muzicale ce necesită amplificare. Un rol aparte în desăvârșirea tehnică a naiului de către renumiții meșteri de instrumente l-a avut și colaborarea cu naiști consacrați precum Gheorghe Zamfir, Damian Drăghici, Boris Rudenco, Ștefan Negură, Igor Podgoreanu, Iulian Pușcă ș.a. Contribuția meșterilor Ion și Ionuț Preda în arta de confecționare a naiului este esențială și a determinat dezvoltarea fulminantă a artei de interpretare la nai în secolul XXI. Autorul articolului de față a realizat un interviu cu renumiții meșteri,

de în timpul vizitei sale la atelierul lor din București. În cele ce urmează, vom consemna cele mai esențiale momente ale activității lor¹.

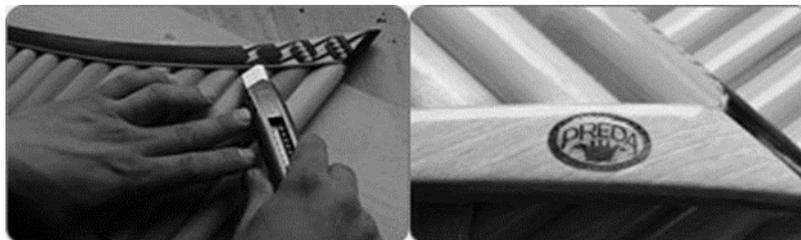
1. Scurte date biografice.

Ion Preda s-a născut într-o familie de țărani români în comuna Guruieni — Teleorman. Părinții săi iubeau muzica și dansul, iar tatăl său cânta foarte frumos la mai multe instrumente populare. Trăind cu muzica și dansul în familie, era evident să se transmită către viitorul maestru harul de a cânta și a dansa. A debutat ca dansator la Ansamblul Artistic al Tineretului (U.T.C.) unde s-a șlefuit artistic ca dansator de folclor până în anul 1979. În vara anului 1971, în timpul unui turneu în Italia, a fost fascinat de nai. Acesta a fost primul contact tehnic și amănunțit care i-a trezit interes pentru acest instrument.

A absolvit Școala Profesională în anul 1967, urmând și studii muzicale, la școala de muzică în anii 1970. Pentru o perioadă lungă de timp, între anii 1979–1991 a activat și ca naist instrumentist în Orchestra aceluiași Ansamblu (U.T.C.) [1].

A lucrat la uzina Vulcan ca strungar și fiind pasionat de fizica acustică a tuburilor de formă rotundă ale naiului, a unit matematica cu muzica și a început să experimenteze în acest domeniu. Astfel, a calculat mai multe volume interioare a unor tuburi din diferite materiale cum ar fi : *bambus, tonchin, abanos, palisandru, tisa sau corn* din care a construit naiuri.

La început nu-i reușea suficient de bine, pentru că nu toate tuburile sunau bine, fiind un proces destul de complicat, apoi a studiat problema și s-a perfecționat. A cules date tehnice din tot ce îl înconjură ca să perfecționeze sunetul naiului. Începând cu anii '80, naiul Preda are un sunet (timbru) caracteristic și unic. Semnătura specifică pe partea interioară a brâului naiului este reprezentativă pentru instrumentele marca Preda, de asemenea, acestea ies în evidență și datorită ornamentului cu motive populare aflat la baza naiurilor, datorită cărui pot fi cunoscute dintr-o mulțime de instrumente ale altor meșteri. Un element foarte interesant este catalogarea instrumentelor, fiecare din ele având un număr unic întipărit pe brâu și înscris într-un registru. În așa mod, meșterii pot determina perioada în care a fost creat instrumentul, tipul și originea materialului folosit în confecționarea lui.



A inițiat numeroase inovații și a implementat tehnici noi în arta de construire a naiului românesc. În cele ce urmează vom expune cele mai importante dintre acestea.

2. Inovațiile în construcția naiului modern marca Preda.

Materiale noi pentru confecționarea naiurilor. Una din cele mai importante inovații implementate de meșterii Ion și Ionuț Preda în construcția naiului a fost diversificarea materialelor, prin lărgirea considerabilă a spectrului speciilor de lemn și prin utilizarea unei game largi de materiale sintetice, oferind interpreților un număr enorm de instrumente cu sonorități diferite, astfel fiecare naist având posibilitatea să-și găsească timbrul cel mai apropiat de sufletul său.

Specii de lemn. Se consideră că primele materiale din care a fost construit naiul pe teritoriile românești este socul (care datorită măduvei pufoase, acesta poate fi prelucrat fără vreo tehnologie sofisticată) și trestia (de notat, însă, că trestia ce crește pe teritoriul românesc nu este suficient de rezistentă și are pereții subțiri și noduri dese). Astăzi, materialul cel mai des utilizat în confecționarea naiurilor este bambusul, care a apărut în România în secolul XX, ca rezultat al dezvoltării comerțului (în lume sunt cunoscute peste 1200 de specii de bambus, însă nu toate sunt potrivite pentru a fi folosite

¹ Interviu personal realizat cu meșterii Ion și Ionuț Preda (27.04.2017).

în meșteritul naiurilor. Se cunoaște că renumitul naist Fănică Luca a cântat pe naiuri construite din bambus fiert de „Manda frizerul ciung” (după teza lui Cornel Pană). Astăzi sunt utilizate o gamă largă de specii de bambus, cel mai popular fiind bambusul *tonkin*.

Ion și Ionuț Preda, fiind mereu motivați să vină cu noutăți în domeniul confecționării naiurilor, au abordat noi tipuri de lemn, se află mereu în căutare de sonorități deosebite de cele oferite de timbrul bambusului. Astfel, ei au testat și folosesc cu succes în confecționarea naiurilor materiale precum bambusul tonchin, abanosul, palisandrul și textolitul, iar de câțiva ani experimentează cu tipuri de lemn noi în arta de construcție a acestor instrumente. Printre cele mai reprezentative este lemnul de Massaranduba, denumit și *Bulletwood*, un lemn dur, cu densitate înaltă. Massaranduba are o culoare specifică roșu-roșu întunecat, pana la maro roșcat, inele de creștere vizibile, granulație rectilinie, textură fină și fără miros specific. Fiind foarte rezistent la umiditate, este ușor de prelucrat, tăiat, frezat.

Fiecare specie de lemn din cele enumerate mai sus, folosite pentru confecționarea naiurilor Preda, oferă avantaje din diverse puncte de vedere, mai ales în ce privește aspectul estetic și culoarea neobișnuită a instrumentelor. Astfel,

- *massaranduba*, denumit și *Bulletwood*, este un lemn dur, cu densitate înaltă. Are o culoare specifică roșie-roșie întunecată, până la maro roșcat, inele de creștere vizibile, granulație rectilinie, textura fină și nu are un miros specific.
- *palisandrul* (în engleză „*rosewood*”, „*lemn de trandafir*” — denumirea vine de la faptul că, proaspăt tăiat, acest lemn are un miros dulceag, asemănător trandafirului, care durează câteva zile) este un lemn tare și foarte prețios, având un luciu natural mătășos. Din cauza frumuseții lui a fost exploatat din greu de-a lungul timpului. De aceea, acum toate speciile de palisandru sunt mai mult sau mai puțin protejate, tăierea lor fiind restricționată.
- *dalbergia retusa* este o specie de palisandru din America Centrală și se mai numește și *cocobolo*. Mulți îl consideră una dintre cele mai frumoase și spectaculoase specii exotice, lemnul său având un curcubeu de culori nemaipomenit: portocaliu, roșu, bordo, maro, negru.
- *amarantul* este un alt material nou întrebuințat în ultimii ani de meșterii Ion și Ionuț Preda. Este foarte dur, extrem de dens (860 kg/m³) și foarte rezistent la apă, se usucă rapid și nu necesită uscarea suplimentară. Deși această specie este ușor de prelucrat, din păcate, are un dezavantaj semnificativ — fragilitatea. Amarantul este extrem de popular printre consumatori datorită culorii violete expresive. Puterea excelentă este un alt avantaj al acestei specii de lemn. Prin urmare, naiurile construite din amarant sunt solicitate mai ales în zone unde obiectele sunt supuse unor sarcini constante, ele fiind mult mai rezistente la schimbul de temperatură, dar și la umiditate mare. O curiozitate ar fi că parchetul de la Palatul de Iarnă din Sankt-Petersburg este făcut din acest tip de lemn.
- *paltinul creț*, denumit și „paltinul care cântă”, este întrebuințat în confecționarea multor instrumente cu coarde — din el sunt confecționate celebrele viori cu goarnă, chitarele ș.a. Instrumentele din paltin se bucură de succes datorită vibrației sonore deosebite.
- *abanosul* este o esență exotică care face parte din genul *Diospyros*, familia ebenaceelor. Este cunoscut din timpuri străvechi, bijuterii, obiecte de cult și măști din abanos fiind găsite în mormintele faraonilor egipteni. De altfel, numele lemnului provine din egipteană veche — *hbny* — fiind preluat de vechii greci ca *ἔβενος* (*ebenos*).

Trebuie să menționăm că Ion și Ionuț Preda sunt printre pușinii meșteri care nu doar au utilizat toate aceste materiale în construcția naiurilor, dar și au dat caracteristici foarte precise ale sonorității acestora, în urma evaluării acestora în practica interpretativă a numeroși artiști ce cântă la ele.

Materiale diverse. Confecționarea naiurilor din alte materiale, diferite decât lemnul sau bambusul este una din cele mai revoluționare inovații în construcția naiurilor în contemporaneitate. Materialele utilizate pot fi din cele mai neașteptate: fibre de carbon, sticlă, alamă, textolit ș.a. Și în

această privință în prim plan se situează instrumentele confecționate de meșterii Ion și Ionuț Preda. Prezentăm o scurtă caracteristică a acestor instrumente, pe care am avut ocazia să le testăm în atelierul de creație a acestora.

- naiurile din **fibră de carbon**, fibră de sticlă și textolit au în general o sonoritate asemănătoare, cu un colorit timbral specific, total diferit de cel al lemnului. Sunt foarte ușoare și posibil, inclusiv din acest motiv nu sunt foarte populare printre naiști.
- naiurile din **alamă**, se caracterizează prin sunetul clar, ușor de emis. Un naist remarcabil ce utilizează naiul de alama este olandezul Matthijs Koene, ce interpretează un repertoriu preponderent academic. Totuși din punctul nostru de vedere, greutatea excesivă ar putea fi considerată o latură negativă a acestui instrument.

Considerăm că utilizarea materialelor de acest tip în construcția naiurilor în sec. XXI a depășit etapa de experiment, întrucât multe din aceste modele și-au găsit locul în cele mai diverse formații, valorificându-le în cele mai diverse genuri de muzică.

Naiul electroacustic. Un alt tip de instrument, inovație în domeniu, este naiul electro-acustic. Datorită dorinței și ambiției marelui naist Damian Drăghici, naiul amplificat electric a devenit realitate. El a fost cel ce a propus ideea de a instala doze pe fiecare tub pentru a capta sunetul naiului, iar meșterii Ion și Ionuț Preda au reușit să o realizeze cu succes. Rezultatul a fost uimitor. Sunetul captat are un timbru natural și, totodată, în funcție de necesități, poate fi modificat cu ajutorul diferitor procesoare de sunet. Sunetul instrumentului neamplificat nu este influențat în nici un fel, de aceea naiul poate fi utilizat și fără amplificare. Acest nai este o soluționare foarte practică a problemelor legate de sonorizarea unui nai cu ajutorul instrumentelor tradiționale de sonorizat (microfonul), evitând astfel orice posibilitate de microfonie. Astfel acest tip de instrument se bucură de mare popularitate printre interpreții ce doresc amplificarea instrumentului, totodată având libertatea mișcării, dar și siguranța lipsei problemelor legate de microfonie. Interpreți ca Iulian Pușcă, Boris Rudenco, Igor Podgoreanu, Ștefan Negură, Damian Drăghici ș.a., dețin astfel de instrumente, utilizând-u-le cu succes în activitatea lor.

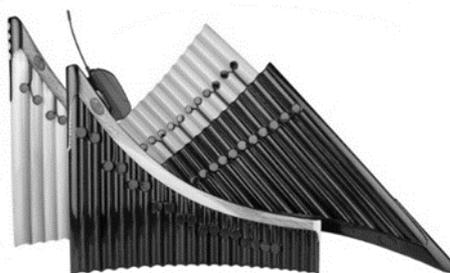


Fig.1. Naiuri electroacustice din colecția Preda

Perfecționarea calității sonore prin acordaj. O altă realizare inovativă a meșterilor Ion și Ionuț Preda, extrem de importantă pentru arta de interpretare la nai în contemporaneitate este legată de perfecționarea calității sunetului, și anume, a acordajului fiecărui tub în parte. Fiind un instrument foarte sensibil la schimbările de temperatură, orice schimbare de sezon obligă naistul să adauge sau să scoată ceară din tuburi pentru a regla acordajul instrumentului. Această problemă a stat în atenția multor constructori și naiști. Spre exemplu, începând cu mijlocul sec. XX, constructorii foloseau dopuri de plută peste care puneau ceară pentru acordajul fin și etanșizarea bazei tubului. Anterior, se folosea ceară masivă sau dopurile de hârtie peste care se presa ceară. Sunetul acestor naiuri este mai închis, delicat și mai discret. Acest element specific al construcției este utilizat și până în zilele noastre de mai mulți meșteri, printre care și Grigore Covaliu.

Ion și Ionuț Preda au realizat mai multe experimente în această direcție. Așa a apărut naiul cu acordaj sensibil, în care fiecare tub are la bază un șurub ce coboară sau urcă dopul de ceară. Naiul nu se

mai acordează cu burghiul și bagheta, ci cu șurubelnița. Acest tip de instrument, însă, din cauza ineficienței în utilizarea de zi cu zi, nu și-a găsit loc în lumea naiștilor.

Totuși căutările lor au dat roade, având un rezultat de mare succes peste dopurile de lemn se pune doar foarte puțină ceară (inovație I. Preda), ceea ce a conferit naiului un sunet clar și penetrant. Meșterii au testat aceste naiuri, supunându-le la temperaturi radicale — de la foarte rece la foarte fierbinte — și au constatat, că acordajul suferă schimbări minimale, de 2–3 come, care nu sunt resimțite de interpret. Sunetul are difuziune mare, iar solistul nu are nevoie de efort prea mare pentru a se impune.



Fig.2. Dopurile cu o cantitate minimă de ceară implementate în construcția naiurilor „Preda”

Problema armonicelor. Problema armonicelor involuntare a fost dintotdeauna una din cele mai spinoase în sonoritatea naiului. Din această cauză naiștii întâmpinau dificultăți atât ca soliști cât și în cadrul ansamblurilor instrumentale tradiționale. Pentru a evita apariția armonicelor este necesară și astăzi o acordare foarte minuțioasă a tuburilor sol, do și re ș.a., dar și o bună pregătire tehnică a naiistului.

Însă, și această problemă a fost soluționată cu succes de către Ion și Ionuț Preda, meșteri care au adus cele mai multe inovații în domeniul confecționării naiurilor. Studiind și cunoscând foarte bine legile acusticii, ei s-au gândit să modifice nesemnificativ, aproximativ 1–2 mm dimensiunile tuburilor problematice, iar acest lucru a condiționat dispariția definitivă a armonicelor nedorite. Aceasta este o mare realizare în domeniul construcției de naiuri, iar contribuția acestor doi meșteri, tată și fiu, este inestimabilă.

Probleme legate de umiditatea înaltă din tuburile naiurilor. Se știe că lemnul este foarte sensibil la schimbările de mediu, în special, este extrem de sensibil la umiditate. Saliva care se adună în instrument în timpul interpretării reprezintă o sursă permanentă de umiditate și trebuie ștersă mereu, ca să nu pătrundă în tuburi. Evaporarea se face și prin pereții interiori, și cei exteriori. Dacă tuburile sunt prelucrate, membrana din interiorul tuburilor este îndepărtată, saliva pătrunde mai ușor în structura lemnului, și, fiind acidă, produce spori de mucegai, ceea ce creează o mare dificultate naiștilor. Datorită acestor factori, instrumentul își pierde treptat calitățile sonore, iar cu timpul se distruge însăși structura tuburilor. Din această cauză, s-au căutat mereu la modalități de a mări rezistența lemnului. Una dintre acestea este impregnarea lui cu silicat de sodiu, un compus anorganic obținut din nisip și soda caustică. Tratarea lemnului cu silicat îl face mult mai dur. Studiile au arătat că un lemn tratat ajunge să fie cu 40% mai dur decât unul netratat.

Tandemul meșterilor Preda de asemenea, a încercat să soluționeze problemele legate de umiditatea mare din tuburile naiurilor, prin prelucrarea interiorului tuburilor cu soluții asemănătoare, formula originală a cărora este ținută în secret. Totuși, pe lângă prelucrarea inițială a lemnului cei doi meșteri au o atitudine foarte serioasă și față de igiena propriu-zisă a naiului pe parcursul utilizării. Bacteriile ce se formează în tuburile unui nai pot genera diferite alergii și afecțiuni pulmonare destul de grave. De aceea ei recomandă tuturor interpreților utilizarea esenței de propolis pentru igienizarea instrumentului. Astfel, după spusele lor, instrumentul se va păstra într-o stare cât mai bună pentru o perioadă mai îndelungată, totodată oferind interpretului o siguranță în plus împotriva efectelor acestor bacterii care s-ar putea forma în interiorul tubului și ar putea dăuna sănătății.

Contribuții în facilitarea emiterii sunetului (tehnicii interpretative). Posedând instrumentul și cunoscând „din interior” senzațiile naiștilor în timpul interpretării, Ion și Ionuț Preda s-au gândit și la unele modalități de a facilita emiteria sunetului, în special în tuburile din registrele grave, care aduc cele

mai mari dificultăți. Astfel, ei au tocit/prelucrat exteriorul bazei superioare a naiului, ceea ce a oferit naiștilor o mai mare abilitate de a-și perfecționa tehnica instrumentului în acest registru. Datorită acestei inovații s-a obținut în același timp și un sunet mai deschis. Totuși, cu această invenție nu sunt de acord toți interpreții, întrucât nu este foarte comodă pentru interpretarea notelor alterate.

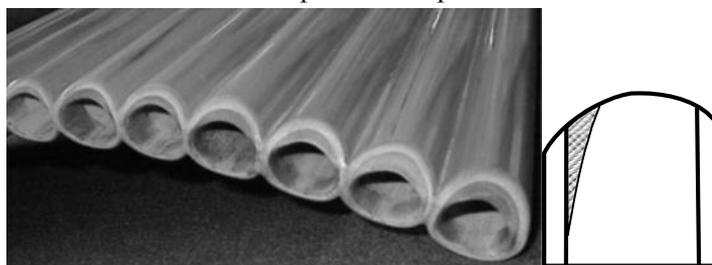


Fig.3. Tuburi tocite la exteriorul bazei superioare, inovație ce facilitează emiterea sunetului în tuburile grave

O altă modernizare a construcției naiului propusă de acești meșteri se referă la naiurile Bas și Contrabas și constă în introducerea în tuburile foarte lungi la buza superioară a naiului un inel (concentric), tot de bambus. Datorită acestei invenții, naiștii nu mai sunt nevoiți să irosească atât de mult aer ca până acum. Sunetul este interesant și mult mai ușor de emis.

Inovații apărute în urma colaborării cu interpreții-naiști. Unul din marile secrete ale confecționării instrumentelor de calitate, fără doar și poate este colaborarea dintre meșteri și interpreți, iar meșterii Ion și Ionuț Preda nu fac o excepție în acest sens. Amintim aici colaborarea dintre meșterul Manda, „frizerul ciung” și Fănică Luca, în anii 1940–1950; dintre meșterul Tudor Captari și Dumitru Blajinu; Petre Zaharia și Boris Rudenco, Nelu Laiu, Marin Gheras. De asemenea, și meșterul Gr. Covaliu este mereu receptiv la părerea celor care-i mănuiesc zi de zi instrumentele [2].

Am vorbit deja despre colaborarea de succes în crearea naiului electroacustic dintre Damian Drăghici și meșterii Ion și Ionuț Preda. În urma colaborării și la sugestia unui alt mare naist, Gheorghe Zamfir, au apărut **naiurile alto, tenor și bas**. Astfel, la fel ca și în alte familii de instrumente muzicale, naiștii au căpătat posibilitatea de a-și mări potențialul tehnic și expresiv, prin lărgirea diapazonului. În cazul acestor instrumente, configurația naiului nu s-a schimbat, dar a fost exprimată la o scară mai mare, folosind aceeași tehnică, însă având sonorități mult mai variate datorită acordajelor diferite. Propunem mai jos tabelul cu structurile acestor instrumente care au lărgit cu mult posibilitățile artistice ale instrumentului în contemporaneitate [3]:

Denumire	Nr. de tuburi	Cea mai grava notă	Cea mai acută notă
Soprano	20	Si octava I	Sol octava a IV-a
Alto	22	Sol octava I	Sol octava a IV-a
Tenor	25	Re octava I	Sol octava a IV-a
Bass	22	Sol octava mică	Sol octava a III-a

Concluzii. Astăzi, datorită numeroaselor inovații aduse în domeniu, meșterii Ion și Ionuț-Alexandru Preda sunt cunoscuți departe de hotarele țării și putem afirma cu certitudine că ei sunt cei mai renumiți și reputați meșteri de naiuri din lume, iar la instrumentele lor cântă artiști de excepție de pe întreg mapamondul. Naiurile marca *Preda* au făcut înconjurul lumii, impresionând prin calitatea construcției, claritatea sunetului, dar și prin nenumăratele inovații implementate. Cei doi meșteri uimesc mereu prin atitudinea față de lucrul făcut, fiind mereu în căutare de noi invenții, îmbunătățiri, atât referitor la forma și structura naiurilor, cât și în privința materialelor utilizate. Aducând deja un aport considerabil în construcția acestui instrument cu o istorie milenară, cu siguranță, cei doi mari meșteri vor avea mereu ceva nou de spus în domeniul confecționării naiurilor, oferind naiștilor de pretutindeni posibilitatea de a cânta la instrumente de calitate.

Contribuția lor este cu atât mai mare, cu cât căutările, experiența practică și necesitățile artistice ale interpreților, îmbinate cu cunoștințele și inventivitatea meșterilor, au condiționat nu doar dezvoltarea fulminantă a întregului domeniu de confecționare a naiurilor, dar și a impulsionat evoluția artei de interpretare la acest instrument în a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI, până la cele mai înalte culmi ale virtuozității.

Referințe bibliografice

1. ALEXANDRU, T. În legătură cu cercetarea instrumentelor muzicale populare în România. În: *Folcloristică, Organologie. Muzicologie. Studii*. București: Ed. Muzicală, 1980, p.71–75.
2. GHILAȘ, V. *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*. Chișinău: SeArec-Com, 2001.
3. IOVU, V. *Metodă de nai*. Chișinău: Literatură artistică, 1982.

**ДИРИЖЕРСКАЯ ТРАКТОВКА МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА
ФОЛЬКЛОРНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В
СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ Э. ГРИГА**

TRATAREA DIRIJORALĂ A MATERIALULUI MUZICAL DE ORIGINE FOLCLORICĂ
ÎN DANSURILE SIMFONICE DE E. GRIEG

CONDUCTOR'S TREATMENT OF MUSIC MATERIAL OF FOLCLORE ORIGIN IN
SYMPHONIC DANCES BY E. GRIEG

DENIS CEAUSOV,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.11.083.1:781.7(481)

785.11.083.1:781.61

Articolul dat este dedicat tratării dirijorale a „Dansurilor simfonice” semnate de fondatorul școlii componistice norvegiene E. Grieg în 1898. În centrul atenției autorului se află metodele de asimilare a folclorului norvegian în partitura simfonică. Sunt identificate și analizate diferite genuri folclorice de dans cum ar fi halling sau springdans, iar în sonoritățile orchestrale se observă influența particularităților timbrale ale instrumentelor de origine folclorică: langeleik și hardingfele. Autorul elaborează unele recomandări ce țin de redarea adecvată a conceptului componistic.

***Cuvinte-cheie:** Grieg, halling, springdans, langeleik, hardenffelle, dansuri simfonice, dirijor*

This article is dedicated to the conductor's treatment of „Symphony dances” signed by the founder of the Norwegian composing school E.Grieg in 1898. In the center of the author's attention are the methods of assimilating of the Norwegian folklore into the symphonic score. Different genres of folk dance, such as halling or springdans, are identified and analyzed, but in the orchestral sonorities the influence of the timbre particularities of the instruments of folkloric origin — langeleik and hardingfele — are observed. The author elaborates some conductor's recommendations regarding an adequate transmission of composer's concept.

***Keywords:** Grieg, halling, springdans, langeleik, hardenffelle, symphonic dances, conductor*

Введение. Эдвард Григ (1843–1907) на протяжении всей жизни восхищался красотой и самобытностью норвежского фольклора и стремился сделать его культурным достоянием всего мира. Творческое *credo* композитора точнее всего описывают его слова: «Я записывал народную музыку моей страны. Я почерпнул богатые сокровища в народных напевах моей родины, и из этого до сих пор не исследованного источника норвежской народной души пытался создать национальное искусство» [цит. по: 1, с.8].

В 1898 году Эдвард Григ, вдохновленный коллекцией народных тем, составленной ранее норвежским композитором Людвигом М. Линдеманом (1812–1887), пишет оркестровый сюитный цикл для большого симфонического оркестра и посвящает его бельгийскому пианисту Артуру де Греефу (1862–1940). Композитор объединяет четыре танца, написанные в сложной трёхчастной форме с контрастным средним разделом, общим названием *Симфонические танцы*.

Так определился замысел сочинения, в котором переплелись жанровые признаки симфонии и танцевальной сюиты, а темы норвежских народных танцев получили свое симфоническое развитие. А. Хижнякова подчеркивает важность того, что «объединив разные танцы с симфонической логикой их развития, Григ вывел композицию к новой жанровой сфере, поднял танец на особый уровень осмысления прошлого-настоящего» [2, с.193].

Первая часть Симфонических танцев (*Allegro moderato e marcato*) с композиционной точки зрения представляет собой сложную трёхчастную форму со связкой и кодой (*A, B, связка, A₁, coda*). В основе разделов *A* и *A₁* лежит норвежский народный танец *халлинг*. Как указано в музыкальной энциклопедии, «халлинг — норвежский сольный народный танец. С хореографической стороны представляет род соревнования танцоров в ловкости, силе, изобретательности — их движения не подчинены определенной схеме, импровизационны. Музыкальное сопровождение к танцу обычно играют на хардингфеле — народной норвежской скрипке» [3, с.1018].

В своей монографии об Э. Григе Б. Асафьев отмечает: «Халлинг получил свое название от Халлинг — долины в Норвегии. Размер его 2/4 в такте, тогда как “прыжковый танец” имеет такт в 3/4, темп *Allegretto* или *Moderato*, тональность обычно мажорная, характер музыки прихотливый и фантастичный с оттенком свежей, ключом бьющей жизнерадостности, — качества, находящие выражение и в самом танце. Он особенно распространен (*zu Hause ist*) в горных областях Норвегии» [4, с.72].

Григ не изменяет самых ярких фольклорных черт этого танца, сохраняя подвижный темп, размер 2/4, бравурные образы и мажорную тональность (*G-dur*). Начинается первая часть с энергичных аккордов деревянных духовых, на фоне которых вступают валторны с жизнеутверждающей темой в пунктирном триольном ритме с форшлагами. Тема звучит призывно и задорно, переходя к струнным и деревянным инструментам, в то время как медная группа усиливает акценты и обостряет синкопированные доли.

Если крайние разделы формы (*A, A₁*) основаны на музыкальном материале фольклорного типа, то средний раздел (*B*) представляет собой авторский материал и выполняет функцию разработки и смыслового акцента. Начало темы звучит таинственно, как бы издали, поочередно переходя то к деревянным духовым, то к скрипкам, постепенно нарастая и приобретая более драматические краски (тт.46–131), и, наконец, “взрываясь” в апогее струнных и медных духовых (тт.132–159). Примечательно, что если вначале тема исполняется на *legato* с волнообразной динамикой от *pp* до *f*, то в кульминации каждый звук мелодии стоит под акцентом и звучит террасообразное *ff*. В аккомпанементе преобладают минорные и уменьшенные гармонии, синкопированное *ostinato*, переходящее в *tremolo* у струнных, что в совокупности усиливает драматический характер музыкального материала. Темп (*Più lento*) не подвергается агогическим изменениям и остается неизменным до конца раздела.

Чтобы не разрушить замысел композитора, исполнителю (дирижеру) важно уделить внимание всем ремаркам, встречающимся в партитуре. Автор дает множество темповых указаний и агогических изменений: *Allegro moderato, stretto* (тт.31, 209), *Vivace* (тт.36-42; 214–221), *Più lento* (т.46), *Tempo I* (тт.179, 222), *poco rit.* (тт.238–244), *Presto* (тт.246-259), *molto tenuto* (тт.260–262). Особого внимания заслуживает правильная трактовка фермат в партии валторн (тт.45, 178, 221). Важно не “передерживать” их, чтобы не сегментировать форму, а создать впечатление легкого “зависания” в танце. Фермата на паузе в 245 такте должна восприниматься как продолжение *poco rit.* (тт.238–244). Партитура насыщена разнообразными динамическими нюансами: *ff, p, mf, pp, ppp, fff, cresc., piu cresc., cresc. molto, diminuendo, dim. molto, fp, fz, ffp, ffz.*

Для более адекватной передачи танцевального характера *халлинга* дирижеру необходимо добиться точного соблюдения авторских штрихов и приемов артикуляции, выстроить рельефное соотношение между акцентами, синкопами, *staccato* и *legato*. Необходимо функционально разделить оркестр, отдавая предпочтение солирующим инструментам и выстраивая тембральный баланс между ними. Так, например, в кульминации среднего раздела (тт.132–159) медные духовые инструменты необходимо увести на второй план, а трубы, дублирующие тему флейты пикколо и первых скрипок, должны не солировать на их фоне, а дополнить звучание этих

инструментов, формируя своеобразный тембральный “микст”. Не менее важно выстроить такие сложные, с точки зрения ансамбля и синхронности исполнения, фрагменты, как сочетание триолей, дуолей и шестнадцатых, остиганный синкопированный ритм в аккомпанементе струнных и др. (тт.18–46; 196–221).

В контексте дирижерской аппликатуры, первая часть *Симфонических танцев* не представляет особых технических сложностей и тактируется на 2, за исключением *Presto* (тт.246–259). Здесь композитор даёт ремарку, что половинная нота равна 92 (до сих пор пульсация метронома указывалась четвертями), что указывает на то, что тактировать нужно на 1.

Вторая часть *Симфонических танцев (Allegretto grazioso)*, написанная *alla breve*, имеет трёхчастную сложную форму (*ABA₁*). Крайние разделы второй части цикла также построены на фольклорном материале. Это снова *халлинг*, но уже лирический и напевный. Тема взята из сборника народных мелодий Л.М. Линдемана. Как указывает исследователь О. Левашева, «в своих *Симфонических танцах* оп. 64 (1895) Григ использовал мелодию старинного халлинга, которую фольклорист Линдеман определяет в своем сборнике как “Халлинг для лангелейка” (№427 в сборнике Линдемана *Старые и новые горные мелодии*)» [1, с.423].

Следует разъяснить, что *лангелейк* — «инструмент продолговатой формы, с деревянным резонатором и восемью струнами, из которых одна, основная, служит для исполнения мелодии, а другие, имеющие постоянную настройку, — для аккомпанеента. Звук извлекается пальцами правой руки при помощи плектра. Инструмент при этом лежит горизонтально, подобно древнерусским гуслим» [1, с.27].

Плавно развивающаяся пасторальная мелодия в разделе *A* отдана гобой; именно гобой своим тембром погружает слушателя в атмосферу норвежского мелоса. По мнению исследователя, «широкое применение “пасторального” тембра гобоя подчеркивает самобытный, несколько идиллический, деревенский характер народных танцев» [1, с.443].

Оркестровка второго танца отличается от остальных частей: здесь отсутствуют тромбоны, добавлены арфа и треугольник. В целом оркестр звучит легче и светлее. Композитор стремится приблизить звуковую палитру оркестра к звучанию старинного норвежского инструмента лангелейк, что подтверждается высказыванием О. Левашевой: «Удивительной прозрачности, нежности оркестровки Григ достигает во втором танце цикла — “халлинге для лангелейка”. Простая и грациозная мелодия гобоя отчетливо вырисовывается на прозрачном фоне арфы и струнных с треугольником. Звенящий, “струнно-щипковый” колорит сопровождения свидетельствует о том, что Григ слышал “халлинг для лангелейка” именно в подлинном звучании на этом инструменте (вероятнее всего — в исполнении крестьянки Берит)» [1, с.444].

Материал среднего раздела резко контрастирует с крайними. Меняется темп (*Più mosso*), вместо тональности *A-dur* появляется одноимённый минор. Как и в первой части, это — авторская тема, основанная на народных мотивах. Именно здесь возникает лейтмотив, основанный на нисходящей малой секунде и большой терции, который появится позже, в третьем танце. Примечательно использование композитором четвёртой повышенной ступени, который он заимствует из народного мелоса. В отношении данной ладовой краски, характерной для норвежского фольклора, Григ писал в своем письме к Йухану Хальворсену от 1 декабря 1901 года: «Это чудесное соль-диез в ре мажоре буквально свело меня с ума в 1871 году. Конечно, я сразу же похитил его для моих картин из народной жизни» [цит. по: 5, с.27].

Размер *alla breve* дирижируется на 2, однако в 40 и 159 тактах можно перейти на 4 для более точного показа замедления пульсации в *poco a poco ritenuto*. В крайних разделах очень важно уделить внимание фразировке солирующего гобоя. Каждая фраза должна исполняться не

спеша и дослушиваться дирижером до конца, давая возможность солисту взять дыхание. Аккомпанемент должен быть легким и ненавязчивым, при этом важно выделить оркестровые группы и инструменты, которые передают фольклорный колорит музыкального материала. Так, например, нисходящее движение у виолончелей и контрабасов демонстрирует танцевальный шаг *халлинга*, а тембр арфы, в сочетании с *pizzicato* альтов, иллюстрирует звучание *лангелейка*.

В среднем разделе большую роль играет точное и острое исполнение выписанных акцентов и форшлагов. Все шестнадцатые должны быть сыграны рельефно. Очень важно добиться ровного и артикулированного их исполнения в поочередных восходящих репликах у деревянных духовых (тт.96–99), так как любое колебание темпа может привести к разрушению целостности и потере ритмического ансамбля в оркестре.

Третья часть *Симфонических танцев (Allegro giocoso)*, написанная в трёхдольном размере (3/4) и выполняющая функцию скерцо, с композиционной точки зрения имеет трёхчастную сложную форму (*ABA₁*). В разделах *A* и *A₁* фольклорные черты материала заметны с самого начала. Мелодия звучит легко и шутливо, напоминая по своему характеру веселый трёхдольный прыжковый *спрингданс*.

Вот как характеризует этот танец Б. Асафьев: «Согласно описанию Springdans'a, данному поэтом Йоргеном Мое, как его танцуют в Телемаркене (...), парень сперва ведет танцующую с ним девушку за руку позади себя и танцует весело, подпрыгивая и грубо притоптывая; каждый раз как слышится акцент смычка, начинает танцевать и девушка мелкими семенящими шагами, стыдливо опуская глаза. Таким образом крутится пара друг за другом несколько раз. Вслед за тем танцор, высоко подхватывая руку девушки, крутит ее, словно волчок, сам же, стоя на одном месте, вращается все медленнее и медленнее, согласно такту скрипки. Снова ведет он девушку за собой несколько раз по кругу, затем обвивает ее бедра своими руками, она же кладет руку ему на плечи, и так вращаются в вихревом круговом танце. Если парень плотно скроен и девушка ему по душе, то во время этого кругового вращения он подымает ее выше головы зрителей вплоть до балок потолка и снова ставит на пол, так, что ее юбки взлетают до колен...» [4, с.72–73].

Начинается третья часть с мелодического оборота, основанного на нисходящей малой секунде и большой терции. Этот лейтмотив уже звучал в среднем разделе второй части. Такой же оборот Григ использовал в Концерте для фортепиано с оркестром *a-moll*.

Повторяющаяся педаль на звуках тонической квинты в виолончелях, имитирующая звучание “пустых” струн *лангелейка*, построение темы на секвенционном развитии, размер 3/4, выделение первой, второй, или третьей доли (в зависимости от начала мелодии, прыжка или приседания в танце) самыми разными приемами (акцент, *staccato*, восьмая пауза, многочисленные форшлагги) — все эти элементы музыкального языка характерны для норвежской танцевальной музыки в целом, и *спрингданса*, в частности.

Григ проводит основную тему поочередно в партиях деревянных и струнных инструментов, “бросая” её то в высокий, то в низкий регистр, а сочетая тембры этих двух групп также в аккомпанементе, обогащает общую звуковую палитру. К финалу первого раздела гомофонно-гармоническая фактура усложняется, вводится медь (от валторны до тубы), безусловно добавляя звучанию яркости и блеска. Дополняет картину активная динамика — от *ff* к *p*, *f*, *pp* и обратно к *ff*.

В разделе *B* музыкальный материал подвергается жанровой модификации: трёхдольный танцевальный, с акцентом на разных долях такта, прыжковый *спрингданс* трансформируется в мягкий, кружащийся лирический вальс. Каждый мотив этой темы наполнен тоскливыми интонациями. «Мелодии словно бы не хватает дыхания, и она членится на двух тактовые секвенцеобразные мотивы» [2, с.197]. Тема начинается из затакта и представлена серией двутактовых построений.

Артикуляция на протяжении всего среднего раздела в целом имеет плавное и мягкое изложение, будучи лишена форшлагов, острых акцентов и *staccato* на первой доле. Отметим изменение тональности (*D-dur* сменяется одноименным минором). В теме гобоя, переходящей к струнным и валторнам (тт.129–160), слышится лейтмотив из первого раздела (нисходящий квартовый ход с малой секундой в центре): на этот раз не призывный, а мягко звучащий.

Дирижеру следует обратить внимание на более гибкий, волнообразный динамический план, построенный в основном на *pp* и *p*. Только в финале раздела динамика резко развивается до *f*, к плавной артикуляции добавляются акценты, усиливающие драматизм кульминации (тт.168–173); затем фраза резко угасает: *dim. molto, p* (тт.173–176).

Агогика также служит передаче лирико-драматического образа: если в крайних разделах темп не меняется, а танцевальное движение останавливается лишь ферматами во втором такте и перед кульминацией (тт.68, 245), то в среднем разделе появляется *poco ritardando* (тт.174–176), перетекая в репризу (в первоначальном изложении) и подготавливая переход к заключительному разделу (после повторения).

Остановимся подробнее на выборе схемы тактирования третьего танца. С одной стороны, размер $3/4$ указывает на то, что дирижировать нужно на 3 , с другой — в темпе *Allegro giocoso*, где четверть равна 168, такое дирижирование утяжелит фразировку, более того, создаст лишнее “мельтешение” перед глазами музыкантов. В этом контексте выбор тактирования на 1 является более аргументированным. Однако в мелодическом рисунке встречаются акценты на слабых долях, что характерно для *спрингданса* (тт.1–2, 31, 77, 178–179, 198, 245). Для обеспечения артикулированного совместного исполнения этих фрагментов, необходимо показать каждый акцент отдельно, что проще сделать в трёхдольной схеме. Так же, исходя из собственного исполнительского опыта, можно порекомендовать переход на 3 в сложных, с точки зрения синхронности исполнения, местах, где на фоне темы звучит синкопированный аккомпанемент в партии флейт и гобоев (тт.34–43; 211–220) и в *poco ritardando* (тт.174–176) при повторении перед переходом к разделу A_1 .

Четвертая часть Симфонических танцев (*Andante, Allegro molto e risoluto*), написанная в размере $2/4$, с точки зрения архитектоники представляет собой сложную трехчастную репризную форму со вступлением, связкой и кодой (вступление, A , B , связка, A_1 , coda). Тема обрамляющих разделов (A , A_1) имеет в своей основе норвежскую народную песню *Såg Du Nokke Te Kjæringa Mi* из сборника Грига оп. 17. Мелодический рисунок остается неизменным, а неспецифически-музыкальные средства подвергаются интенсивному развитию. Тема появляется на *pp* у струнных и, после первого своего проведения, “взрывается” на *f*. Вводятся валторны, а затем и все медные духовые, появляется *tremolo* шестнадцатыми у струнных в аккомпанементе. В завершении раздела тема достигает своего апогея: она звучит мощно, на *ff*, проводится в ритмическом увеличении в партии тромбонов на фоне триольной пульсации оркестрового *tutti* (тт.184–219), затем, переходит к струнным (тт.224–239), где исполняется на *fff*, полным смычком под аккомпанемент тяжелых трелей литавр и акцентированных аккордов медных и деревянных духовых.

Раздел B также основан на фольклорном материале: это свадебная песня *Brulåten* из того же опуса (оп.17) Грига. Темп меняется на *Più tranquillo* (т.241), мелодия приобретает светлую, лирическую окраску. По мнению Ю. Кремлева, средний раздел танца «контрастирует веселыми, кокетливыми ритмами, грациозным рисунком деревянных и струнных, восхитительной мягкостью и томностью оркестрового колорита» [цит. по: 2, с.195]. В целом оркестровка здесь напоминает второй танец цикла, снова вводится треугольник, а тяжелая медь присутствует лишь эпизодически. В первом проведении темы Григ использует остинатные, как бы “порхающие”,

синкопы в аккомпанементе у струнных, а также спокойный динамический план с преобладанием *p*, *pp*, *ppp*, и лишённую акцентов артикуляцию.

Финал — самая монументальная часть *Симфонических танцев*. Норвежские музыковеды Ф. Бенestad и Д. Шельдеруп-Эббе писали в своей книге о Григе: «С точки зрения инструментовки *Симфонические танцы* — наиболее новаторское из оркестровых произведений Грига. Оно изысканно по краскам, и во многом благодаря виртуозному использованию духовых инструментов. Среди четырех пьес этого цикла выделяется последняя — как по тематической разработке, мужественному строю в гармоническом языке, так и благодаря богатству оркестровой палитры» [6, с.228].

Рассмотрим партитуру четвертой части с точки зрения дирижерской интерпретации. Здесь необходимо добиться мягкого, “таинственного” *pp* во вступлении (*Andante*). Чем мягче будет сыгран этот фрагмент, тем более контрастно прозвучит последующая резкая смена темпа (*Allegro molto e risoluto*), динамики и штрихов (тт.8–10). Фаготы, валторны, виолончели и контрабасы должны звучать мощно и “увесисто”, исполняя мужественную акцентированную тему *Såg Du Nokke Te Kjæringa Mi* на фоне насыщенного *tremolo* у скрипок с альтами (тт.61–68; 79–87). Особенно яркого исполнения акцентов необходимо добиться в 97–110 тактах, где автор оставляет ремарку *con fuoco*. Фрагмент, в котором тема проводится в партии тромбонов на фоне триольной пульсации в остальных оркестровых группах, дирижируется на *I*, так как тактирование в двухдольной схеме может привести к ритмическому дисбалансу (тт.184–223), а *Molto tenuto* в 224–240 тактах трактуется как расширение темпа, а не как штрих.

Второй раздел (*Piu tranquillo*) звучит прозрачно и спокойно. Снова необходимо функционально разделить оркестр. На первом плане солирующие инструменты (кларнет, гобой, флейта со скрипками). Аккомпанемент (*pizzicato* у струнных) имитирует щипковое звукоизвлечение *лангелейка*. Во избежание идентичности повторения в репризе, рекомендую трактовать *poco ritenuto* (т. 355) перед второй вольтой шире, чем перед первой.

Кода исполняется весело, оптимистично и тактируется на *I*. Важно уделить внимание всем авторским темповым указаниям: *Presto* (т.561), *stretto* (т.611), *molto tenuto* (тт.617–621). Динамика с *pp* развивается до *ff* и “обрывается” на *ffz*. Артикулированно исполняются нисходящие тирады шестнадцатыми у струнных (тт.600–607). Генеральные паузы (тт.615, 616) необходимо оставить в пульсации предыдущих аккордов и не расширять, поскольку авторская ремарка *molto tenuto* появляется в следующем такте и к ним не относится (т.617).

Закключение. В процессе анализа *Симфонических танцев* обнаруживаются черты, свойственные сонатно-симфоническому циклу. Во-первых, это четырехчастная форма, характерная для симфоний XIX века. Во-вторых, темповое и жанровое соотношение частей: первый танец *Allegro moderato e marcato* имеет функцию сонатного аллегро, второй — *Allegretto grazioso* подобен лирической части, третий танец *Allegro giocoso* обладает чертами скерцо, а четвертый — *Andante*, *Allegro molto e risoluto* является самой монументальной финальной частью. Данное наблюдение подтверждается также идеей тонального единства цикла: G-g-G, A-a-A, D-d-D, a-A-a-A. Как отмечает О. Левашёва, «квинтовое соотношение тональностей (G-D-A) подкрепляет черты сонатности» [1, сс.442–443]. И, наконец, единство цикла обеспечивается применением лейтинтонации (V-IV#-II ступень) во втором и третьем танцах.

В процессе концептуализации дирижерской трактовки данного произведения важно учитывать тот факт, что сам автор рассматривал *Симфонические танцы* как единое целое, выступая против отдельного исполнения или издания частей этого произведения. В письме Г. Хинриксену от 6 января 1900 г. Григ пишет: «Печатать эти симфонические танцы каждый в отдельности — для оценки подобной идеи я не могу подобрать немецкое выражение, которое Вам будет приятно услышать... Если Вы, например, напечатаете вторую пьесу, то добьетесь тем

самым того, что произведение целиком никогда не будет сыграно! Если я когда-нибудь сочиню симфонию, Вы, наверное, решите напечатать скерцо из нее само по себе? Да почему бы нет? В новом столетии будут разрублены многие гордые узлы столетия предыдущего! В конце концов и сам человек будет расчленен — печень сама по себе, легкие, сердце сами по себе, так все и будет продаваться» [цит. по: 6, с.342].

Суммируем изложенное. Оркестровое экспонирование, тембровое и вариационное развитие фольклорных тем в качестве тематического источника произведения, единство замысла, черты сонатно-симфонического цикла, само название — *Симфонические танцы*, позволяют нам трактовать жанр этого сочинения не просто как танцевальную сюиту, а как четырёхчастный симфонический цикл.

Использование фольклорного танцевально-песенного материала безусловно находит свое отражение в оркестровке *Симфонических танцев*. Григ “вплетает” в партитуру интонационные и метроритмические элементы, приемы артикуляции, характерные для норвежской народной музыки, а также тембральные комбинации в оркестре, имитирующие звучание аутентичных музыкальных инструментов Норвегии (*хардингфеле, лангелейк*). По свидетельству О. Левашевой, «ни в одном из более ранних сочинений народные темы не получали у Грига такого блестящего и эффектного оркестрового развития» [1, с.444].

Каждому дирижеру присущ свой исполнительский стиль. Отсюда и различия трактовок, вытекающие из индивидуального творческого почерка музыканта. Однако мы можем выделить основные черты, необходимые для высокого качества исполнения *Симфонических танцев* Э. Грига: знание и понимание специфики трактовки музыкальных источников фольклорного генезиса, соблюдение всех авторских ремарок, чувство баланса, темпа, тембрального ансамбля, единство музыкальных образов, логичность построения музыкального материала.

Библиографические ссылки

1. ЛЕВАШЕВА, О. *Эдвард Григ: очерк жизни и творчества*. Москва: Музгиз, 1962.
2. ХИЖНЯКОВА, А. На пути к симфонии: последнее оркестровое сочинение Э. Грига. В: *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2016. №12(74): в 3-х ч. Ч.2, с.193–198.
3. Халлинг, В. *Музыкальная энциклопедия*. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т.5. Москва: Советская энциклопедия, 1981, с.1018.
4. АСАФЬЕВ, Б. *Григ*. Ленинград: Музыка, 1986.
5. ЛАНГЕ, К., ЭСТВЕД, А. *Норвежская музыка*. Пер. с англ. Т. Комаровой; под ред. О. Левашевой. Москва: Музыка, 1967.
6. БЕНЕСТАД, Ф., ШЕЛЬДЕРУП-ЭББЕ, Д. *Эдвард Григ — человек и художник*. Пер. с норв. Н. Мохова; Редактор О. Сахарова. Москва: Радуга, 1986.

IMPROVING THE DESIGN FEATURES OF THE BASS GUITAR (1950S – TO THE PRESENT DAY)

PERFEȚIONAREA CONSTRUCȚIEI CHITAREI-BAS (ÎNCEPÂND CU ANII 1950 ȘI PÂNĂ ÎN PREZENT)

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ КОНСТРУКТИВНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ БАС-ГИТАРЫ (1950-Е – ПО СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ)

ALEXANDER VITIUC,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.653.1:780.614.131.015.2.02

The article is devoted to the formation of the basic constructive models of bass guitar, starting with the second half of the 20th century. Special attention is paid to the design of the neck and body of bass guitar, as well as the interaction of tree species in the production of bass instruments.

Keywords: electrification, Precision Bass, Fender Jazz Bass, stick, bolt-on, set-neck, neck-through body, guitar with construction

Articolul este dedicat stabilirii modelelor de bază ale chitarei-bas, începând cu cea de-a doua jumătate a secolului XX. O atenție deosebită a fost acordată construcției tastierei și a corpului chitarei-bas, cât și interacțiunii speciilor de lemn în producția acestor instrumente.

Cuvinte-cheie: electrificare, Precision Bass, Fender Jazz Bass, Höfner 500/1, stick, bolt-on, set-neck, neck-through body, construcția de chitare

Статья посвящена формированию основных конструктивных моделей бас-гитары, начиная со второй половины XX века. Особое внимание уделено конструкции грифа и корпуса бас-гитары, а также взаимодействию древесных пород в производстве басовых инструментов.

Ключевые слова: электрификация, Precision Bass, Fender Jazz Bass, Höfner 500/1, стик, болчѐный гриф, клеенный гриф, сквозной гриф, гитаростроительство

Introduction. Thanks to technological progress and the possibilities of electrification, the inventors tried to construct an electronic analogue of almost all acoustic musical instruments, experimenting not only with string, keyboard and percussion instruments, but also with various wind instruments. Naturally, not all electrical prototypes obtained were successful: for example, experiments on trombone electrification were only unsuccessful attempts.

As for the design of the classical guitar, which was practically unchanged from the beginning of the 17th century, later, with the registration of a patent at the beginning of the 20th century, it made a rapid leap in its evolution. In a relatively short historical period, many of its varieties appeared.

Simultaneously with the electrification of the guitar, the inventors conducted experiments to create such an improvement with bass range instruments. The design features of the electric-amplified bass guitar reflect the history of many technological, economic, and musical factors. In this regard, E. Nazaikinsky emphasizes: „The history of instruments is essentially a gradual emancipation of music, its separation from life for the benefit of life itself” [1, p.82].

1. Bass guitar constructions in the 1950s-1960s.

The *Fender Precision Bass*, which was first introduced by American engineer and entrepreneur Leo Fender in 1951, became the first mass-produced bass guitar and was developed by him based on his *Fender*

Telecaster/Broadcaster electric guitar. He called his new invention *Precision Bass* (accurate bass), because in the new design of the instrument neck, fret partitions appeared, which were not on the contrabass neck.

Precision Bass in its new standardized form combines all the basic features of a *Fender Telecaster* electric guitar. Their kinship was so obvious that the first bass players spoke of the *Precision Bass* as the bass version of the *Fender Telecaster*. L. Fender used previously tested materials in the manufacture: maple neck, ash body, Kluson peg gear. The scale (neck length) was larger than on an electric guitar and had a value of 34 inches (864 mm). The string holder consisted of two metal segments, intended, in turn, for each of the two pairs of strings that passed through the body. For the first time, a highly sensitive single-coil electromagnetic pickup “Single-coil” and a black plastic pad with a chrome-plated control panel, on which two metal volume and tone controls were located, were installed on the bass guitar. As Klaus Blaskuiz notes in his book *The Fender Bass*, „the neck is attached in a slot of the body specially made for this type of mounting with 4 screws and a rectangular chromed ”neck” plate” [2, p.8].

From that moment, the bass guitar began to look like a full-body guitar, much more convenient to use than a bulky contrabass. By and large, the *Precision Bass* was an electrical appliance in which most of the parts used could be replaced. This design revealed not only the universal qualities of the bass guitar, but also the cost-effectiveness of the instrument. It should be noted that now the neck is cut out from a single piece of wood, which allowed to significantly improve productivity and limit production costs.

The design of the *Fender Precision Bass* marked the beginning of a new era in the evolution of bass instruments, laying the foundation for guitar building for the next generation of craftsmen around the world. It is no coincidence that the chief manager of *Fender Musical Instruments Corporation* Donald D. Randall, introducing a new model of bass guitar and equipment, said: „That the rapid increase in popularity of the *Precision Bass* and *Fender Bassman* amplifier has resulted in their being included in the instrumentation of many of the nation's top musical organizations” [3, p.14].

The next revolutionary step in the evolution of the design features of the bass guitar was the release in 1960 of the new *Fender Jazz Bass* model, dictated by the realities of modern music, which implied a transition to a brighter sound of the instrument in the general mix and, consequently, the transition of contrabass players to playing electric bass the guitar. The fundamental difference between *Jazz Bass* and *Precision Bass* was the reproduction of the sound of a bass guitar in a wider acoustic spectrum.

The new *Jazz Bass* design was distinguished by clearer, asymmetric body features that looked like a *Jazzmaster electric guitar*. The maple neck has become thinner, gradually tapering towards the head of the neck. Bridge, pegs and scale length remained unchanged. Fender himself believed that a narrower neck should attract more jazz musicians to play the bass. The presence of two single-coil pickups, the first of which was located in a special hole in the plastic lining near the neck, and the second – not far from the bridge, made it possible to get a radically new sound. This arrangement of pickups significantly enhanced the specific features of the sound of the bass guitar. So, for the bridge sensor, due to the characteristic tension of the string in this place, the sound was sharp and “readable”, with a predominance of medium and high frequencies, and for a neck sensor, the sound was deeper and thicker, with a predominance of medium and low frequencies. The control panel, which controls the volume level for each pickup and the general tone control, has traditionally been located below.

Thanks to the advent of *Fender Jazz Bass*, the sound of the bass guitar became more recognizable, and the performers, like sidemen¹ [4, p.327], as well as virtuoso soloists — they got a new unified instrument that can bring bright colors to the tonal-sound palette of such genre and style phenomena as funk, disco, jazz, blues, fusion, etc. The *Fender Jazz Bass* model has become a kind of bass trend, which continues to be hugely popular among bass players, being one of the best-selling bass guitars in the world. Among the virtuoso bass

¹ *Sideman* is a member of a jazz orchestra performing only accompaniment parts.

players who used the *Fender Jazz Bass* model, we can distinguish such artists as Jaco Pastorius, Marcus Miller, Geddy Lee, Michael Belzari (Flea), John Paul Jones, Steve Harris, Sting and others.

Initially, it was *Fender Musical Instruments Corporation* that took the leading position in the production and sale of bass guitars. The explosion of popularity was so powerful that competing companies did not immediately realize the prospect of obtaining financial profit from the production of all-body models of bass guitars. Despite this, Gibson, Rickenbacker, and others also introduced original bass prototypes based on their electric guitar models. In 1955, the German company *Höfner* released the *Höfner 500/1* electro-acoustic bass guitar, which was reminiscent of a violin in design. After this instrument caught the attention of young Paul McCartney, the model from *The Beatles* was a resounding success.

In the early 1960s, with the popularity of rock music, the field of application of the bass guitar is growing rapidly. The production of various modifications of the instrument begins: „Frets and fretless, full-body, acoustic and semi-acoustic, with more or less strings are produced to date. The creation of various modifications of the bass guitar was made possible thanks to the bold experiments of the performers in close collaboration with manufacturers. Along with the external design, the sound conversion system has evolved. The traditional “single-coil” pickups were replaced by humbuckers, various “hybrid” sensors, active and passive electronics, piezo, optical and, finally, midi pickups” [5, p.235]. As I. Gorbunova notes, “over the centuries, new methods have been invented for extracting musical sound and, accordingly, the technology for manufacturing new musical instruments that meet the intentions of composers, listening to the sound of the world around them. With the advent and development of electronic musical instruments, a new page in the history of the development of musical art turned upside down” [6, p.235].

Among the most famous manufacturers specializing in the production of bass guitars, it is worth highlighting such companies as *Fender, Sadowsky, Fodera, Yamaha, Ken Smith, Music Man, Ibanez, Warwick, Rickenbacker*, etc.

2. Constructive innovations of above mentioned period of bass guitar evolution.

The basic prototype of the instrument is a four-string bass guitar, consisting of a solid body, neck, two pickups and a timbre block. This bass guitar model is a transposing instrument tuned to pure E1, A1, D, G quarts. A musical part is written in notes in a bass key and an octave higher than the actual sound. To expand the performing range, a 5-string bass guitar with an additional bottom B2 and a 6-string bass with an additional bottom B2 and the top C are used. More multi-stringed models are also being produced, which are also widely used due to their versatility. These are seven, eight or more string bass guitars, the range of which can freely reach 5 or more octaves. There are bass guitars with double and even built-up strings, which duplicating each other, bring more overtones to the sound of the instrument and thereby enrich the musical part with a more saturated accompaniment.

As a separate species, it is natural to identify a multi-stringed version of a *stick* bass intended for playing polyphonic music using two-handed tapping. According to its design features, the stick looks like an elongated neck with a width and size that has a number of strings from 8 to 12. Due to the similar structure of the neck, the gaming functions of the stick can be conditionally compared with the piano part. Such proximity of various musical instruments is explained by reasons of a general cultural order, about which E. Hornbostel and K. Sachs write the following: „Things that sometimes seem to have little in common with each other often turn out to be close and discover new genetic and cultural-historical relationships” [7, c..230].

The most avant-garde modification to date is the design of the bass guitar without metal pegs and headstock. The string fastening here is fixed with a string holder and a nut, on which a special mechanism for clamping strings is mounted. Due to their non-standard form, these instruments have received the nickname “stump” and, due to their unattractiveness, are practically not used in performing practice.

Returning to the design features of the bass guitar, we should separately dwell on three main types of fastening of the neck to the instrument body. Along with the bolt-on neck already mentioned in *Precision Bass*, there are two more varieties: a set-neck and a neck-through body.

A *bolt-on* or bolted neck is attached to the body of the bass with four or more metal bolts. A special hole for insertion with the bar is cut out in the case. More often than not, a closing steel plate is mounted on the screwed portion. This method is easy to maintain, ensuring reliable operation and repair of the tool.

A *set-neck* assumes that the body and neck will be secured by gluing the two parts together. It is necessary that the gluing is done as efficiently as possible with the use of specialized glue and expensive wood species. There is another gluing method — dovetail joint, in which a special “pocket” is cut into the body of the bass guitar, where the glued part of the neck is then inserted.

A *neck-through body* provides for the passage of the whole neck through the body of the bass guitar, while the rest of the body (upper and lower) is glued on the sides. This method is considered the most preferred because of the best acoustic properties of the instrument, however, it is very time-consuming and expensive to manufacture, and therefore it is available only to high-class instruments. As Richard Mark French emphasizes, “neck through designs typically require complex machining and are not common among mass produced instruments” [8, p.129–130].

A characteristic feature of the design of the neck of the bass guitar is its length — the scale. Unlike an electric guitar, where the standard signature of the neck is 25,5 inches (647,7 mm), it is significantly larger on the bass and is 34 inches (864 mm). Naturally, the signature of the neck can vary significantly, starting from 28 and reaching 36 inches. These quantitative indicators of length are directly related to the distance between the frets of the bass guitar, and also affect the size and weight of the neck design. In addition, various parameters of the scale directly affect the sound of the instrument. The greater the scale signature, the deeper and richer the low notes sound, however, the larger sizes of the bass guitar neck scale create significant performance difficulties.

The design of the bass provides for a thin wooden fingerboard, which is made from a single piece of wood and glued to the front. To control the deflection of the neck inward, a special anchor rod is installed, which rotates with the hex wrench. For safe operation in more massive, multi-stringed guitars, up to two or more anchor rods are installed.

On the fretboard of the bass are fret partitions that temper the bass guitar in the midtones of a chromatic scale. The number of partitions is usually from 18 to 26, in some experimental prototypes there are up to 30 or more frets.

The body of a modern bass guitar is distinguished by a variety of shapes and designs and is traditionally made of wood. The most reasonable production option is a case consisting of a solid piece of wood. This form is considered the most economical and affordable to use. There are also modifications in which two or more tree species are used, up to their mixing. Another option involves gluing a thin layer of wood of another breed — “top” onto the bass guitar body.

This interaction brings changes both in the appearance of the bass guitar and in the acoustic features of the instrument. To obtain a more diverse sound, manufacturers sometimes use multilayer structures glued from three, five or more layers. I. Gorbunova and G. Belov rightly emphasize: „The desire to search and find more and more colors of sounds, new timbre combinations of musical instruments, the conditions and techniques of expressive playing them — apparently, an indispensable factor in the development of human culture” [9, p.8].

Conclusions. Considering the design features of modern bass in the context of the emergence of new experimental prototypes, with the aim of modifying the appearance and expanding the performance range, we can state the fact that we are witnessing the formation of a new type of electric instruments. Moreover, it is in the process of further evolution that it will be possible to observe the further popularization of the bass guitar as an independent bass range instrument.

Bibliographic references

1. НЕЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Звуковой мир музыки*. Москва: Музыка, 1988. ISBN 978-5714-01-202-0.
2. BLASQUIZ, K. *The Fender Bass*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1991. ISBN 978-0793-50-757-3.
3. BLACK, J., MOLINARO, A., SMOLIN, J. *The Fender Bass: An Illustrated History*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2001. ISBN 978-0634-02-640-9.
4. JOHN, S. *Davis Historical Dictionary of Jazz*. Toronto: Lanham Toronto Plymouth, UK, Scarecrow Press, 2012. ISBN 978-0810-87-898-3.
5. НОВОЖИЛОВ, К. Бас гитара в современной музыке: конструкция инструмента и проблемы классификации. В: *Южно-Российский музыкальный альманах-2005*. Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2006, с.232–240. ISBN 5-7509-1219-1.
6. ГОРБУНОВА, И. Электронные музыкальные инструменты: к проблеме становления исполнительского искусства. В: *Теория и практика общественного развития*, 2015. Санкт-Петербург: РГПУ им. А.И. Герцена, с.233–239.
7. ХОРНБОСТЕЛЬ, Э., ЗАКС, К. Систематика музыкальных инструментов. В: *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*. Часть первая. Москва: Советский композитор, 1987, с.229–261.
8. FRENCH, R.M. *Technology of the Guitar*. Springer Science&Business Media, 2012. ISBN 978-1461-41-921-1.
9. ГОРБУНОВА, И., БЕЛОВ, Г. О предпосылках обучения исполнительству на электронных музыкальных инструментах. В: *Казанский педагогический журнал*, №2, 2016. Казань: РГПУ им. А.И. Герцена, с.8–16. ISSN 1726-846X.

PROFILURI DE MUZICIENI**СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ МИХАИЛА ВАСИЛЬЕВИЧА СЕЧКИНА****FILE DIN BIOGRAFIA ARTISTICĂ A LUI MIHAIL SECICHIN****PAGES FROM MIKHAIL VASILIEVICH SECHKIN'S CREATIVE BIOGRAPHY****ИННА ХАТИПОВА,**

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

CZU 785.11.071.2(478)**ORCID ID 0000-0003-2745-7978**

В статье раскрываются основные вехи творческой биографии Михаила Васильевича Сечкина, известного отечественного дирижера, пианиста, педагога. На основе анализа фактических материалов и высказываний коллег, учеников, видных деятелей культуры характеризуется его вклад в формирование национальных традиций оперно-симфонического дирижирования и музыкальной педагогики. Делается вывод о том, что М.В. Сечкин сыграл важную роль в развитии музыкального искусства Республики Молдова.

Ключевые слова: Михаил Васильевич Сечкин, оперно-симфоническое дирижирование, фортепианное исполнительство, музыкальная педагогика

Articolul prezintă principalele evenimente din biografia artistică a lui Mihail Vasilevici Secichin, renumit dirijor, pianist și pedagog autohton. Contribuția lui la formarea tradițiilor naționale în dirijat simfonic și de operă și în pedagogia muzicală este caracterizată în baza analizei materialului factual, a opiniilor colegilor, elevilor și a unor oameni de cultură renumiți. Se concluzionează că M. V. Secichin a avut un rol important în dezvoltarea artei muzicale din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: Mihail Vasilevici Secichin, dirijat simfonic și de operă, artă pianistică, pedagogie muzicală

This article presents the main milestones of the artistic biography of Mikhail Vasilevich Sechkin, a famous Moldovan conductor, pianist and pedagogue. The author analyzes his contribution to the formation of the national traditions of opera-symphonic conducting art and music pedagogy, taking as a basis the analysis of factual material and the comments made by his colleagues, disciples and prominent people of arts. It is concluded that M.V. Sechkin played a major role in the development of musical art in the Republic of Moldova.

Keywords: Mikhail Vasilevich Sechkin, opera-symphonic conducting art, piano performance art, music pedagogy

Введение. Выдающийся российский дирижер, пианист и композитор Николай Семенович Голованов как-то сказал, что «художник всегда должен быть страстным пророком своей веры и всецело убежденным артистом» [1, с.28]. Эти слова как нельзя лучше характеризуют личность и творческий облик Михаила Васильевича Сечкина, который на протяжении вот уже тридцати лет вносит весомый вклад в развитие музыкальной культуры Республики Молдова как прекрасный пианист, замечательный оперный и симфонический дирижер, чуткий педагог и видный музыкально-общественный деятель. Михаил Васильевич почти всегда совмещал три вида деятельности: педагогику, концертмейстерскую работу с вокалистами и оперно-симфоническое дирижирование. В 1990 году студенты-пианисты молдавского музыкального вуза А. Ойзбойд, А. Кузнецов и пишущая эти строки (перешедшие в его класс после смерти брата, профессора Виталия Васильевича Сечкина) успешно завершили под его руководством консерваторское образование; свыше ста вокалистов этого же учебного

заведения прошли у него обучение в оперном классе; среди его воспитанников-дирижеров — Михаил Амхалакиоайе, Владимир Андриеш, Думитру Кырчумару, Денис Чаусов.

Особо значительны результаты дирижерской деятельности М.В. Сечкина в Республике Молдова: за период с 1988 года он осуществил свыше двадцати оперных и балетных постановок, исполнил около двухсот камерно-вокальных и камерно-инструментальных произведений, сочинений для симфонического оркестра, в том числе свыше шестидесяти оркестровых аккомпанементов. Охват различных сфер музыкальной профессиональной деятельности свидетельствует, с одной стороны, о стремлении Михаила Васильевича к новым горизонтам в мире музыкального искусства, о желании не ограничиваться рамками только одного вида творчества; с другой стороны, является характерной тенденцией современного искусства, когда музыкант-исполнитель проявляет себя максимально многообразно: участием в концертных программах, гастрольных поездках и фестивально-конкурсной работе, осуществлением студийных записей, проведением мастер-классов и т. п.

Автору этих строк с 1988 по 1990 годы довелось учиться у Михаила Васильевича Сечкина в классе специального фортепиано, и с тех пор творческое общение с ним, личный контакт и плодотворное сотрудничество не прерываются. Начиная с 2000 года, раз в пять лет мы с Михаилом Васильевичем готовим концерты, посвященные памяти Виталия Васильевича Сечкина, где звучат фортепианные, вокальные и камерно-инструментальные сочинения этого незаурядного музыканта. Традиционными стали и наши ежегодные творческие проекты, проводимые в Органном зале, Национальной филармонии им. С. Лункевича, Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Так, в 2004, 2005 и 2010 гг. в Органном зале Кишинева автором этих строк и студентами ее класса с Национальным камерным оркестром под управлением Михаила Васильевича были исполнены все двойные клавирные концерты И.С. Баха, концерты В.А. Моцарта для двух и трех клавиров (впервые в Кишиневе), а также тройной концерт Л. Бетховена. В процессе подготовки к этим выступлениям, на репетициях с солистами в полной мере проявлялись профессиональные и личностные качества маэстро: мастерство пианиста, педагога и дирижера, чуткость, деликатность и ответственность человека. Михаил Васильевич уделял много внимания вопросам стиля, формы, артикуляции, ансамблевых нюансов при исполнении музыки И.С. Баха и В.А. Моцарта. Во время этих уроков-репетиций М.В. Сечкин был всегда очень внимателен, доброжелателен и чуток к артистическим индивидуальностям и возможностям исполнителей.

До настоящего времени Михаил Васильевич остается моим педагогом и наставником: у него всегда можно получить консультацию, исполнительские рекомендации, советы, он всегда умеет заряжать своей энергией, силой увлеченности, настойчивостью и упорством. Впервые я увидела Михаила Васильевича Сечкина летом 1986 года в квартире его знаменитого старшего брата Виталия Васильевича, известного пианиста, композитора, Заслуженного артиста Украины, профессора кафедры специального фортепиано Киевской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, переехавшего в 1984 году в Кишинев по приглашению ректората Молдавской государственной консерватории. В то лето Михаил Васильевич, по просьбе брата, дал мне несколько уроков-консультаций, которые оставили значительный след в моей памяти и внесли существенный вклад в мое профессиональное пианистическое становление. В 1988 году, после внезапного трагического ухода из жизни В.В. Сечкина я продолжила свое консерваторское обучение в классе Михаила Васильевича. Постепенно я составила представление о его творческой биографии.

Основные вехи творческого пути М.В. Сечкина.

М.В. Сечкин родился 31 марта 1943 года в украинском городе Харькове. Первые уроки музыки он получил в возрасте трех лет у своей матери Марии Климентьевны Сечкиной-

Захарченко, которая, будучи представительницей и последовательницей школы великого русского пианиста и педагога Константина Николаевича Игумнова, более тридцати лет проработала в Харьковской консерватории. Отец, Сечкин Василий Фёдорович, бухгалтер по профессии, был музыкантом-любителем, немного играл на гитаре.

Поступив в возрасте семи лет в Харьковскую среднюю специальную музыкальную школу, Михаил Сечкин был принят в класс Регины Самойловны Горовиц (сестры выдающего пианиста Владимира Горовица), где проходило его воспитание как пианиста. Спустя 11 лет на выпускном экзамене молодой музыкант, наряду с другими сочинениями сольной программы, блестяще исполнил *Первый концерт* для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского. За годы обучения у Р.С. Горовиц с оркестром местной филармонии Михаил Сечкин сыграл также *Концерт d-moll* (К. 466) В.А. Моцарта, *Концерт a-moll* op.16 Е. Грига и *Концерт №2 f-moll* op.21 Ф. Шопена. По словам Михаила Васильевича, «самыми запоминающимися стали годы с пятого по одиннадцатый классы. В это время формировалось познание «секретов» высокой пианистической школы. Уроки были просто захватывающими по содержанию и напряженности воплощения художественных задач. Регина Самойловна умела заинтересовать ученика идеями и вытекающими из нее пианистическими проблемами. В таких случаях я мог заниматься дома по двенадцать часов в сутки, без перерыва на обед. Я испытывал творческое счастье, когда мне удавалось «воплотить в жизнь» поставленные на уроке задачи. И еще мне по-настоящему повезло в жизни: я был любимым учеником Регины Самойловны Горовиц, я понимал ее с полуслова, и часто она только собиралась что-то предложить, а я уже выполнял ее пожелание» [2, с.223].

В 1966 году М. Сечкин закончил Харьковскую консерваторию как пианист (на тот момент уже Харьковский институт искусств), пройдя курс специального фортепиано у заведующего кафедрой, профессора Михаила Самойловича Хазановского. На выпускном государственном экзамене он блестяще исполнил *Концерт №2* для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева и по распределению был оставлен на кафедре в качестве ассистента. Однако мечта о карьере симфонического и оперного дирижера, которая владела им с четырнадцатилетнего возраста, повела молодого музыканта другим путем.

Интерес к дирижированию у Михаила Васильевича возник в 1957 году после посещения спектакля *Аида* Дж. Верди в Харьковском оперном театре. Дирижировал оркестром тогда ученик выдающегося русского дирижера Николая Семеновича Голованова Леонид Федорович Худoley¹. Покоренный звучанием симфонического оркестра и увлеченный профессией дирижера, юный Михаил Сечкин в школьные годы самостоятельно научился играть на трубе, а в студенчестве — на ударных инструментах, изучая таким образом оркестр на практике.

Твердо решив стать дирижером, Михаил Сечкин в 1968 году (через два года после окончания пианистического образования) поступил на только что открывшийся в Харьковском институте искусств дирижерский факультет, а через год перевелся в Киевскую государственную консерваторию имени П.И. Чайковского, где занимался в классе дирижера, профессора Михаила Канерштейна, ученика одного из основателей советской дирижерской школы Николая Андреевича Малько. Далее последовала ассистентура-стажировка, где М.В. Сечкин прошел курс обучения у выдающегося украинского дирижера Степана Турчака.

После окончания ассистентуры-стажировки Михаил Васильевич Сечкин работал на Украине: два года трудился в должности второго дирижера симфонического оркестра

¹ Отметим интересный факт: в 1963–1974 гг. Л.Ф. Худoley являлся главным дирижером Молдавского театра оперы и балета и работал в оперном классе Молдавского государственного института искусств им. Г. Музическу.

Запорожской филармонии, затем по рекомендации С. Турчака был приглашен в оперный театр города Донецка, где освоил объемный театральный репертуар: порядка 75 оперных и балетных постановок. В «украинский» период деятельности он много гастролировал с симфоническими коллективами Киева, Харькова, Запорожья, Донецка, Днепропетровска, Одессы, Черновцов по городам бывшего СССР. В 1971 году Михаил Васильевич участвовал в проходившем в Москве Всесоюзном конкурсе дирижеров. «И хотя, — рассказывает он, — призового места я не занял, но почерпнул для себя много интересного и полезного в профессиональном плане. А еще встретил там выходца из Харькова, который в свое время занимался у моей мамы. Он к тому времени был директором музея Николая Голованова, моего кумира. Именно у него учился Леонид Худoley, который повлиял на мой выбор (позже он был главным дирижером театра оперы и балета в Кишиневе, и этот период считается «золотым» для коллектива). У меня появилась счастливая возможность изучать партитуры Голованова с его пометками, вникать в суть его бесподобных трактовок разных произведений. Вообще-то исполнение Голованова я слышал с детства — в те времена он был главным дирижером Большого театра, по радио часто передавали его спектакли. Все его бесценные пометки я перенес в свои партитуры и пользовался ими в работе» [3].

Кишинёвский период в творческой биографии М.В. Сечкина.

В 1988 году начинается кишиневский период в творческой биографии маэстро. По инициативе ректора Молдавской государственной консерватории Константина Руснака Михаил Васильевич Сечкин был приглашен на работу в качестве преподавателя кафедры специального фортепиано и кафедры оперной подготовки. Уроки по специальности *Фортепиано* с М.В. Сечкиным были интересными и продуктивными. Обладая отличной профессиональной школой, энциклопедическими знаниями в области общей истории музыки и истории фортепианного исполнительства, Михаил Васильевич всегда ясно обозначал исполнительские и художественные задачи, уделяя внимание проблемам стиля и творческого облика каждого композитора в целом и формы исполняемого сочинения в частности. Запомнились пройденные с ним *Остров радости* К. Дебюсси, *Первый концерт* для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского, *Чакона* И.С. Баха — Ф. Бузони, *Соната №30* Л. Бетховена.

Очень важным моментом в обучении студента-пианиста Михаил Васильевич считает развитие пианистического аппарата, фортепианной техники. Он неоднократно приводил слова выдающегося пианиста и педагога Г.Г. Нейгауза: «Я часто напоминаю ученикам, что слово „техника“ от греческого слова „технэ“, а „технэ“ означало — искусство. Любое усовершенствование техники есть и усовершенствование самого искусства, а значит, помогает выявлению содержания, „сокровенного смысла“, другими словами, является материей, реальной плотью искусства» [4, с.13]. Именно поэтому М.В. Сечкин настойчиво рекомендует ученикам играть гаммы, а также упражнения Ш. Ганона, Й. Брамса, А. Корто, этюды Ф. Шопена и Ф. Листа. Михаил Васильевич старается также привить студентам-пианистам навыки оркестрового мышления, чтобы при помощи различных сравнений и ассоциаций помочь в нахождении ярких исполнительских приемов и педальных эффектов.

В Молдавской государственной консерватории Михаил Васильевич одно время возглавлял студенческий симфонический оркестр, являлся одним из первых дирижеров Оперной студии. Студия просуществовала десять лет, до конца 1990-х годов и внесла большую лепту в подготовку молодых певцов, музыкантов-инструменталистов, дирижеров. Репертуар студии включал лучшие образы западноевропейской и русской оперной классики. Целиком были подготовлены оперы *Кармен* Ж. Бизе и *Боярыня Вера Шелого* Н.А. Римского-Корсакова. Прощедшие эту школу студенты консерватории затем успешно работали в местном оперном театре, выступали на престижных оперных сценах мира. Отметим ведущих вокалистов-солистов

оперной студии: Петру Раковицэ, Наталью Маргарит, Лилию Шоломей, Юрия Гыскэ, Роберта Хвалова, Степана Курудимова, Мефодие Бужора, Лилиану Лаврик. Оркестр Оперной студии побывал на гастролях в Италии и в Испании.

По утверждению солистки Национального театра оперы и балета им. М. Биешу, Народной артистки Республики Молдова Лилии Шоломей, М.В. Сечкину-дирижеру подвластна музыка любого жанра. В беседе с автором данной статьи Л. Шоломей сказала: «Я безмерно рада и горда тем, что начала свои первые шаги на оперной сцене в классе М.В. Сечкина, будучи студенткой Академии музыки им. Г. Музическу. Маэстро сыграл большую роль в моем развитии и становлении. К окончанию академии я подготовила три важные оперные партии: Микаэлу в *Кармен* Ж. Бизе, Лючию в *Лючия ди Ламмермур* Г. Доницетти и Джильду в *Риголетто* Дж. Верди. Дирижер обучил меня важнейшим аспектам оперной подготовки: тонкости изучения музыкального материала, пониманию стилистики, нюансировки и многому другому. С М.В. Сечкиным нас связывает многолетняя плодотворная деятельность в Национальном театре оперы и балета им. Марии Биешу. Помимо оперного репертуара он ведет невероятно обширную концертную деятельность, связанную с камерным репертуаром, в котором я всегда с радостью принимаю участие. Руководство оперного театра доверяет М.В. Сечкину молодое поколение солистов в разучивании оперных партий, ведь его багаж знаний бесценен. И, конечно же, ко всем ярким заслугам музыканта хочется обязательно добавить его личностные качества: Михаил Васильевич — настоящий и верный друг, единомышленник, добрый, отзывчивый, порядочный, талантливый и красивый человек во всех смыслах этого слова».

В Национальном театре оперы и балета г. Кишинева Михаил Васильевич Сечкин на протяжении нескольких десятилетий (с 1989 года) являлся одним из основных дирижеров, а с 1990 по 1992 занимал пост главного дирижера и художественного руководителя театра. Здесь он работал над постановкой балетов *Ромео и Джульетта* С. Прокофьева, *Спартак* А. Хачатуряна, опер *Свадьба Фигаро* В. Моцарта, *Дон Карлос* Дж. Верди, *Иоланта* П.И. Чайковского. Концертмейстер оркестра Ольга Влайку отмечает: «С Михаилом Васильевичем я работала более двадцати лет. Прекрасный, образованный человек и замечательный дирижер. Под его руководством мы сыграли большое количество спектаклей, среди которых такие как *Свадьба Фигаро*, *Евгений Онегин*, *Трубадур*, *Сельская честь*, *Царская невеста* и многие другие. Методы работы М.В. Сечкина с оркестром характеризует глубокая продуманность, выверенность всех исполнительских деталей, ясность замысла. Маэстро обладает всеобъемлющим, глубоким знанием музыки, свободно ориентируется во всех музыкальных стилях».

По словам самого дирижера, оперная музыка всегда привлекала его больше, чем симфоническая. Среди любимых произведений — шедевры русской оперной и балетной классики: *Царская невеста* Н.А. Римского-Корсакова, *Пиковая дама*, *Щелкунчик*, *Лебединое озеро* П.И. Чайковского, *Ромео и Джульетта* С.С. Прокофьева. Тем не менее, параллельно с театральными спектаклями М.В. Сечкин ярко проявил себя в качестве дирижера симфонического оркестра Национальной филармонии им. С. Лункевича. Под его руководством в 2008–2013 гг. оркестр исполнил более двадцати концертных программ, включая премьеры произведений П. Чайковского (*Симфония №5*, симфония *Манфред*), А. Скрябина (*Симфонии №2* и *№3*), С. Рахманинова (*Симфония №3*). Сейчас Михаил Васильевич мечтает об исполнении *Поэмы экстаза* А. Скрябина с двойным составом оркестра.

Многими музыкантами Республики Молдова особо подчеркивается дирижерское мастерство Михаила Васильевича Сечкина при исполнении оркестровых аккомпанементов и специальная работа с солистами перед выступлениями с оркестром. Все исполненные им оркестровые аккомпанементы (а их свыше шестидесяти) были сыграны безукоризненно с точки зрения ансамблевости, ощущения дирижером дыхания, фразировки и индивидуальной трактовки

каждого солиста. Также хочется отметить работу дирижера с юными музыкантами-исполнителями. В период 2000–2010 гг. он провел большое количество концертов, где солистами были ученики лицеев им. С. Рахманинова и Ч. Порумбеску. Известно, что концерты с участием детей — сложная и ответственная работа для дирижера вследствие отсутствия у учеников концертного опыта, но Михаил Васильевич всегда справлялся с ней достойно. Легко улавливая намерения юных солистов, он мастерски управлял оркестром, и такие концерты всегда отличались высоким качеством ансамблевости исполнения.

Много внимания дирижер уделяет пропаганде творчества композиторов Республики Молдова. С 2000 года по настоящее время в рамках фестиваля *Дни новой музыки* Михаил Васильевич с оркестром Национальной филармонии подготовил ряд программ из сочинений В. Полякова, В. Загорского, В. Ротару, А. Люксембурга, О. Негруцы, Б. Дубоссарского, З. Ткач.

За 30 лет творческой деятельности в Кишиневе М.В. Сечкин сотрудничал со всеми существующими оркестровыми коллективами: Национального Радио, Национальной филармонии им. С. Лункевича, Национальным камерным оркестром, симфоническими оркестрами музыкальных лицеев им. С. Рахманинова и Ч. Порумбеску, Молодежным симфоническим оркестром, Оркестром музыкального колледжа им. Шт. Няги. В 1990-е годы с коллективом Национального театра оперы и балета и другими оркестрами столицы республики маэстро успешно гастролировал во многих странах Европы и Америки: Италии, Испании, Португалии, Швейцарии, Румынии, Чили.

В Румынии дирижер не только гастролировал, но и работал на постоянной основе в качестве дирижера, затем главного дирижера симфонического оркестра г. Ботошань (1998–2013). За этот период он подготовил около 70 концертных программ, в основе которых были произведения мирового концертного репертуара (*Девятая симфония* Л. Бетховена, *Реквиемы* В. Моцарта, Дж. Верди, Й. Брамса, многие другие сочинения), аккомпанементы концертов для различных инструментов с оркестром, где солистами являлись музыканты из Румынии, Молдовы, России. М.В. Сечкин особо выделяет сотрудничество с такими румынскими музыкантами-солистами, как Д. Боршан, М. Унгуриану, Д. Гоици, Дж. Болдижар.

Денис Чаусов в интервью с автором данной статьи так охарактеризовал своего наставника: «Михаил Васильевич — человек энциклопедических знаний. На лекциях мы мало говорили о технике, так как дирижерская база у меня уже была, но много беседовали о музыке. Он всегда приносил записи нескольких вариантов исполнения произведений, которые были в программе, мы много слушали, сравнивали, анализировали и только потом приступали к разбору партитуры. Он рассматривал дирижирование не с позиции ”красоты жеста”, а всегда с позиции, насколько этот жест понятен оркестру и какую смысловую нагрузку в себе несет. Научил верить в себя и не копировать ”идеалы”, иметь собственное видение, основанное на знаниях и опыте».

Заключение. Многогранная и плодотворная деятельность музыканта была неоднократно отмечена почетными грамотами, дипломами: *За пропаганду русского искусства в Молдове, За сотрудничества с конгрессом русских общин* — от Российского центра науки и культуры (представительство Россотрудничества в Республике Молдова). В 1996 г. Михаил Васильевич получил звание *Maestru în Artă*, в 2018 г. — почетное звание Народного артиста Республики Молдова. Оценивая деятельность этого выдающегося музыканта, определяя его вклад в развитие современной музыкальной культуры Республики Молдова, можно отчетливо увидеть определяющую линию, вектор, главную миссию его жизненного и творческого пути — это верное служение музыке, делу музыкального просвещения, образования, воспитания молодых исполнителей и слушателей всех поколений и возрастов. Трепетное отношение М.В. Сечкина к профессии, его фантастическая работоспособность и постоянное стремление к

самосовершенствованию и профессиональному росту увлекают молодых музыкантов, его студентов и коллег личным примером безграничной преданности музыкальному искусству.

Библиографические ссылки

1. ГОЛОВАНОВ, Н. Заметки дирижёра. В: ГОЛОВАНОВ, Н. *Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников*. Москва: Сов. композитор, 1982, с.28.
2. СЕЧКИН, М. Р.С. Горовиц в моей жизни. В: РУДЕНКО, Н. *Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки*. Київ: КДВМУ, 2001, с.223.
3. БОЛЬШОВА, О. Михаил Сечкин: «Мой кумир — великий Голованов» В: *MN*, 30 мая 2018 [online]. [дата обращения: 17.06.2019]. Режим доступа: <http://moldovanews.md/30052018/lenta-novostej/173847.htm>
4. НЕЙГАУЗ, Г. *Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога*. Москва: Гос. муз. изд-во, 1982.

**СТАНОВЛЕНИЕ ПРЕДМЕТА ОБЩЕЕ ФОРТЕПИАНО В КОНТЕКСТЕ
НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В.П. ГУТОРА****CONSTITUIREA DISCIPLINEI PIAN GENERAL ÎN CONTEXTUL ACTIVITĂȚII
ȘTIINȚIFICO-METODICE A LUI V. GUTOR****FORMATION OF THE GENERAL PIANO TEACHING AS A SUBJECT
IN THE CONTEXT OF THE SCIENTIFIC ACTIVITY OF V. GUTOR****TAMARA MELNIC,**

conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [780.8:780.616.433]:377.1(478)**78.071.4(478)**

Обучение игре на фортепиано является одним из действенных факторов музыкального развития, способствующее формированию творческой самостоятельности, интеллектуального фона будущего профессионала. Главной целью «общего фортепиано» как предмета является воспитание музыканта широкого профиля, многогранной исполнительской личности.

Ещё в XIX веке исследователи заинтересовались проблемой эволюции обучаемого в процессе занятий музыкой (в частности, фортепиано). Среди авторов прогрессивных идей выделяется имя выдающегося отечественного просветителя В. Гутора. Его научно-методическая деятельность во многом была связана с коммуникативной особенностью фортепиано. Это нашло отражение в ряде трудов данного автора, а именно: определена роль фортепиано в культурном развитии общества, впервые общефортепианная педагогика была рассмотрена в качестве самостоятельного направления в музыкальном образовании, изучена специфика данного предмета в профессиональном становлении музыкантов разных специальностей, созданы основы теории данной дисциплины, предложены дифференциации методов и характера пианистического обучения в зависимости от целей обучения.

Работа вводит в научный обиход источниковедческий и текстологический материал, относящийся к истории отечественной музыкальной культуры XIX–XX вв. (рукописи и прижизненные издания В. Гутора, письма и воспоминания Е. Гутор-Лаврухиной).

Ключевые слова: *В. Гутор, общее фортепиано, коммуникативная направленность, общемusicalное развитие, профилизация учебного материала, формирующий аспект, музыкально-дидактические принципы, художественно-стилевые явления, исполнительские умения и навыки*

Studierea pianului este unul dintre cei mai eficienți factori ai dezvoltării muzicale care contribuie la formarea gândirii creatoare și independente a viitorului profesionist. Obiectivul general al disciplinei Pian general constă în educarea unui muzician performant și multilateral dezvoltat.

Începând cu secolul XIX, cercetătorii au fost preocupați de problemele instruirii și dezvoltării în procesul de studiu al muzicii, în special în procesul studiului pianului. Printre autorii care s-au remarcat prin idei progresiste, putem evidenția numele renumitului pedagog autohton V. Gutor. Activitatea sa științifico-metodică a fost în mare parte dedicată particularităților comunicative ale pianului. Lucrul acesta a fost reflectat într-o serie de lucrări ale acestui autor și anume: a fost identificat rolul pianului în dezvoltarea culturală a societății, pentru prima dată pedagogia pianistică a fost studiată ca o direcție independentă a educației muzicale, a fost studiat specificul disciplinei date în formarea profesională a muzicienilor de diferite specialități, s-au constituit elementele de bază ale disciplinei Pian general, au fost propuse metode diferențiate ale studiului pianului, în funcție de scopul învățării.

Lucrarea de față introduce în uzul științific un material textologic și de studiu al surselor ce se referă la istoria culturii muzicale autohtone din sec.XIX–XX (manuscrite și ediții ale lui V. Gutor, scrisori și amintiri ale E. Gutor-Lavruhina).

Cuvinte-cheie: pian general, orientare comunicativă, dezvoltare muzicală generală, profilarea materialului didactic, aspect formativ, principii muzical-didactice, fenomene artistico-stilistice, competențe și abilități interpretative

Piano teaching is one of the most efficient factors of musical development and it contributes to the development of creative independence and of the intellectual background of a future professional. General piano teaching as a subject has the main purpose to create a well-educated musician in many areas.

Starting with the middle of the 19th century researchers have dealt in their works with the problem of learning and development in the process of music making (especially, piano). Among the authors who distinguished themselves by their progressive ideas, we can bring out the name of the famous native pedagogue V. Gutor. His scientific work was mostly dedicated to the communicative particularities of the piano. This fact is reflected in a number of works of this author, namely: the role of the piano in the cultural development of the society was defined; for the first time, general piano pedagogy was considered as an independent direction in music education; the specificity of this discipline in the professional training of musicians of different specializations was studied; the basic elements of the General Piano discipline were established, different methods for studying the piano according to the purpose of learning were proposed.

The present work introduces in scientific use a textological and study material of the sources referring to the study of the native musical culture from the 19th–20th centuries (manuscripts and lifetime editions by V. Gutor, letters and memoirs of E. Gutor-Lavrukina).

Keywords: *V. Gutor, general piano teaching, communicative orientation, general musical development, profiled training material, forming aspect, music and didactic principles, artistic and stylistic phenomena, performing skills*

Вступление. Примерно со второй половины XVIII века в европейском искусстве усиливается процесс разделения отдельных музыкальных специальностей, их дифференциации на ряд самостоятельных отраслей. Став ответвлением от некогда единой клавирно-фортепианной педагогики, общее фортепиано постепенно приобретает самостоятельность в музыкально-образовательном процессе.

На смену музыканту-универсалу приходят специалисты более узкого профиля, посвящающие себя одному виду музыкальной деятельности. Здесь следует подчеркнуть тот факт, что как учебно-педагогический опыт прошлых лет, так и практика новой эпохи, доказали, что по-настоящему квалифицированная подготовка музыканта-профессионала любой специальности невозможна без овладения фортепиано. Тем самым фортепианное обучение полностью сохраняет свои качества, сформированные ещё в эпоху старинных клавишно-струнных инструментов, с той лишь разницей, что «в новых исторических условиях оно выделяется из прежнего структурно-нерасчленённого комплекса, организационно оформляясь в **особую** учебную дисциплину» [1, с.25] (разрядка наша — Т. М). В Бессарабии общее фортепиано как самостоятельный предмет (в дошедших до нас документальных источниках) впервые упоминается в *Уставе музыкальной школы* В. Гутора (1900 г.).

Уже в XIX веке исследователи-музыканты занялись изучением проблемы интеллектуального развития в процессе занятий музыкой (и, в частности, фортепиано). В их трудах преподаванию данного инструмента придаётся широкое образовательное значение, позволяющему, в конечном счете, получить разносторонне развитую личность. Среди авторов многих достаточно интересных и прогрессивных идей выделяется имя нашего соотечественника — Василия Гутора.

Василий Петрович Гутор (1864–1947) — виолончелист, педагог, музыкальный критик, активный деятель музыкального просвещения в Бессарабии, один из основоположников отечественного профессионального музыкального образования. Является автором ряда музыкально-критических работ, среди которых *Мысли о реформе музыкального образования в России, Заметки о музыкальном образовании, Психологические основы и задачи музыкального образования*, работ по философии.

Научно-методическое наследие В. Гутора.

Заметки о музыкальном образовании. Криуляны [2]. В созданной в 1890 году (год окончания консерватории Петербурга) работе *Мысли о реформе музыкального образования в России* В. Гутор подверг резкой критике существующее консерваторское преподавание, не дающего широкого музыкального образования и стремящееся выпускать из консерватории исключительно виртуозов для эстрадных выступлений, вместо того, чтобы давать стране всесторонне развитых музыкантов. «Мысль о музыкальном просветительстве, о популяризации музыкального дела уже тогда зародилась и укрепилась в нём, — и в дальнейшей своей жизни он по этому пути направил свою деятельность» [3, л.21] отмечает автор цитируемого документа¹.

В. Гутор вернулся в Кишинёв, чтобы, по словам известного молдавского музыковеда профессора Б. Котлярова, «...понести музыку туда, где музыки не знают, и откуда она только и может получить обновление и новую жизнь» [4, с.55].

Главной задачей музыкальной школы, по мнению В. Гутора, является профессиональное формирование музыкантов, одним из важнейших компонентов которого он считал игру на фортепиано, ставившей, наряду с развитием навыков транспозиции и чтения с листа посредством ознакомления с новой музыкальной литературой (вокальной и инструментальной), задачу развития музыкальности, музыкально-эстетического воспитания в целом. Он отмечал: «Чтобы овладеть музыкой, надо знать ноты, грамматику — теорию, надо играть на фортепиано или других инструментах, соединение которых в ансамбле даёт то, что даёт одно фортепиано... Фортепиано самый удобный и полный инструмент для изучения музыки» [2, л.9].

Первые уроки игры на фортепиано. Изучение клавиатуры и нот в ключах фа и соль. Первоначальная хрестоматия [5]. В данной работе (подлинник этой работы был обнаружен автором в НАРМ), изданной в 1899 году в Москве, В. Гутор вплотную подходит к пониманию одного из основных принципов, лежащих в основе общефортепианной педагогики. Он рассматривает художественно-образовательные возможности курса фортепиано, предлагая использовать в ходе урока как можно более широкий диапазон сведений музыкально-теоретического и музыкально-исторического характера, обогащая, тем самым, сознание играющего развёрнутыми системами представлений и понятий, связанных с конкретным нотным материалом, в частности, с данной пьесой. Первая часть пособия содержит основы музыкальной грамоты (элементы теории музыки, гармонии). В вышеупомянутом труде В. Гутор также предпринял попытку усовершенствовать традиционную методику фортепианного обучения учащихся-непрофессионалов, которая позволяла им более эффективно и быстро развиваться, а также самостоятельно ориентироваться в тексте музыкального произведения, в вопросах стиля, формы, технического овладения материалом.

Для более точного понимания идей В. Гутора, обратимся вначале к его работе *Заметки о музыкальном образовании* [2]. В ней автор отмечает следующее: «Массы любителей, устремившихся к музыке, встретили значительные препятствия в методах обучения, не приспособленных к их уровню и потребностям. Те приёмы, которые годились для детей музыкантов, выросших с детства в музыкальной атмосфере и посвятившие затем всё время и силы на изучение искусства своих отцов — оказались неприемлемыми для любителей» [там же, л.5]. И далее: «Они не имеют соответствующей подготовки, да и не могут уделять на занятия музыкой много времени. Нужно, значит, с одной стороны, дать им эту атмосферу, а с другой стороны, выработать лучшие методы, при которых явилась бы возможность усваивать с меньшей затратой времени и сил» [там же, л.6].

¹ Документ носит название *Письмо В. К.* [3]. Возможно, автором письма был Владимир Корчевский, двоюродный племянник Василия Гутора.

По воспоминаниям дочери В. Гутора Е. Гутор-Лаврухиной, во время создания *Первых уроков игры на фортепиано* он серьезно изучал основы фортепианной техники Ф. Шопена, постоянно обдумывая методические принципы собственной фортепианной педагогики. В основу собственного метода В. Гутор положил развитие музыкального слуха и изучение клавиатуры в полном объеме с самых первых шагов. Он по-новому трактует первые уроки фортепиано, создаёт оригинальный способ первоначального обучения без нот, на чёрных клавишах (а именно с гаммы *Es-dur* и *Des-dur*: «...рука на чёрных клавишах, благодаря высокому стоянию кисти, сама становится в правильное положение и приобретает естественную постановку» [6, л.11].

2-я часть *Первых уроков игры на фортепиано. Изучение клавиатуры и нот в ключах фа и соль. Первоначальная хрестоматия* В. Гутора, а именно *Первоначальная хрестоматия* является первым отечественным документом, представляющим собой достаточно продуманный педагогический репертуар по предмету *фортепиано* для непианистов. Отдавая дань распространённым в то время методам преподавания, основанным на длительном и монотонном пальцевом тренаже (эти методы будут признаны малопродуктивными даже в рамках специальной пианистической подготовки и тем более ущербными в контексте общего музыкального образования), В. Гутор предлагает в своей хрестоматии все, что может быть необходимо для развития пианиста-непрофессионала.

Сюда включены не только образцы русской и зарубежной фортепианной литературы, полифонические опусы различной сложности, но и хоровые партитуры и песни в переложении для голоса с аккомпанементом, а также симфонические сочинения в нетрудном переложении для фортепиано. Таким образом, В. Гутор постулировал ещё один важный принцип общемузыкального развития на основе изучения фортепиано — увеличение объема учебно-педагогического материала и использование на уроках как можно большего круга художественно-стилевых явлений.

Курсы пения, читанные учителям и учительницам Бессарабской губернии в августе 1893 года [7]. В августе 1893 года были открыты периодические курсы для учителей низших и средних общеобразовательных школ Кишинёва, и всей Бессарабской губернии, ставившие своей целью повышение квалификации учителей пения, которые были проведены В. Гутором. Основной их идеей, по его мнению, было «не только содействие повышению профессиональной квалификации слушателей курсов, но и развитие их общей музыкальности» [7, л.58]. Одной из главных составляющих программы курсов была игра на фортепиано. В материалах *Курсов пения, читанных учителям и учительницам Бессарабской губернии в августе 1893 года* В. Гутор отмечал: «...в изучении клавиатуры мы шли, занимаясь преимущественно игрою аккордов в различных тональностях и попутно изучая нотную систему, в басовом и скрипичном ключах, соединение которых обнимает объём всех человеческих голосов, входящих в состав смешанного хора» [там же, л.17]. И далее: «Игра на инструменте и изучение нотного письма во всех его особенностях явились слушателям как путь к пользованию хоровой литературой, переносить аккордовое изложение из широкого положения в тесное и обратно, делать уменьшение или увеличение голосов, делать переложение подходящих отрывков для однородного хора детских голосов» [там же, л.18].

Из вышеизложенного ясно, насколько отчётливо В. Гутор осознает своеобразие обучения игре на фортепиано в рамках массового, непрофессионального музыкального образования (в частности, особенности владения фортепиано дирижёром хора). Примечательно, что этот факт имел место более века назад, когда особой дифференциации методов специального и общего фортепианного обучения еще не существовало. В данном случае В. Гутор использует обучение игре на фортепиано как способ развития гармонического и полифонического мышления

дирижёров хора, как возможность использования полученных навыков в своей хоровой практике.

Из вышеизложенного ясно, насколько отчётливо В. Гутор осознает своеобразие обучения игре на фортепиано в рамках массового, непрофессионального музыкального образования (в частности, особенности владения фортепиано дирижёром хора). Примечательно, что этот факт имел место более века назад, когда особой дифференциации методов специального и общего фортепианного обучения еще не существовало. В данном случае В. Гутор использует обучение игре на фортепиано как способ развития гармонического и полифонического мышления дирижёров хора, как возможность использования полученных навыков в своей хоровой практике.

Подытоживая вышесказанное, сделаем следующие **выводы**:

- отечественный музыкант-просветитель В. Гутор параллельно с такими зарубежными педагогами и исследователями, как А. Гензельт, А. Виллуан, А. Герке, Н. Загорный, Б. Яворский создавал основы теории предмета *общее фортепиано* на территории Бессарабии;
- анализ обнаруженных исторических документов и трудов В. Гутора подтверждает универсальность и уникальность данного курса в контексте музыкальных дисциплин, его своеобразие по сравнению со специальным фортепиано, а также общеразвивающий характер обучения *общему фортепиано*;
- следует подчеркнуть, что бессарабский исследователь внес свой вклад в развитие общефортепианной педагогики как самостоятельного направления в музыкальном образовании;
- предложенные им дифференциации методов и самого характера пианистического обучения в зависимости от целей обучения и сегодня представляют несомненный интерес;
- основные выводы В. Гутора (пусть ещё не совсем чётко сформулированные) — ускорение темпов прохождения учебного материала, отказ от длительных сроков работы над музыкальными произведениями, установка на овладение необходимыми исполнительскими умениями и навыками в сжатые сроки, увеличение объёма изучаемого музыкального материала — всё это обеспечивает постоянный и быстрый приток информации в общефортепианный образовательный процесс;
- эти принципы являются сегодня основными в классах *общего фортепиано* в средних и высших музыкальных учебных заведениях Республики Молдова.

Библиографические ссылки

1. ЦЫПИН, Г. *Обучение игре на фортепиано*. Москва: Просвещение, 1984.
2. ГУТОР, В.. *Заметки о музыкальном образовании*. Криуляны: рукопись, 1897. НАРМ. Ф. 2121. Оп. 1. Д. 6.
3. *Письмо В.К.* НАРМ. Ф. 2121. Оп. 1. Д. 32.
4. КОТЛЯРОВ, Б. *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины и России*. Кишинев: Штиинца, 1982.
5. ГУТОР, В. *Первые уроки игры на фортепиано. Изучение клавиатуры и нот в ключах фа и соль и Первоначальная хрестоматия*. Москва: Печатня В. Гроссе въ Москвѣ, 1899.
6. ГУТОР-ЛАВРУХИНА, Е. *Воспоминания*. Екатеринодар: рукопись. НАРМ. Ф. 2121. Оп. 1. Д. 32.
7. ГУТОР, В. *Курсы пения, читанные учителям и учительницам Бессарабской губернии в августе 1893 года*. Кишинев: рукопись, 1893. НАРМ. Ф. 2121. Оп. 1. Д. 4.

**MĂRTURII MEMORIALISTICE INEDITE DESPRE
PROFESORUL VICTOR CEAICOVSKI****UNIQUE MEMORIALISTIC TESTIMONIES ABOUT PROFESSOR
VICTOR CEAICOVSKI****GABRIELA BOGOS,**

profesor gradul I de teoria muzicii, solfegiu și dicteu, Șef de Catedră,
Colegiul Național de Arte *Dinu Lipatti*,
București, Romania

CZU 781.071.4(498)

Acest studiu memorialistic se referă la o prezentare a unor aspecte biografice din viața lui Victor Ceaicovski, profesor universitar la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București la facultatea de Compoziție și Muzicologie, catedra Teorie – Dirijat – Pedagogie. Studiul are la origine trei elemente care au concurat la realizarea lui. În primul rând, autoarea studiului, profesoara Gabriela Bogos a fost studentă a profesorului Victor Ceaicovski și a avut astfel prilejul de a-l cunoaște îndeaproape nu numai în calitate de dascăl ci și ca mentor care a avut o influență definitorie în specialitatea pe care ulterior a abordat-o, teoria muzicii. În al doilea rând, informațiile biografice principale prezentate în articol au fost redactate pe baza mărturiilor scrise sau orale elaborate de fiica profesorului, doamna Cristina Ceaicovski care, cu multă sollicitudine și căldură le-a pus la dispoziție spre a fi publicate. În ultimul rând ne-am dat seama că metodele de predare a teoriei muzicii propuse de profesorul Victor Ceaikovski sunt deosebite și practice, drept pentru care, din anul 2009 am inițiat organizarea unui Concurs național de teoria muzicii „Victor Ceaikovski”, patronat de Ministerul Educației Naționale, Inspectoratul Școlar al Municipiului București, concurs aflat la editia a-XI în 2019.

Cuvinte-cheie: Victor Ceaikovski, teoria muzicii, solfegiu, dicteu, memorii, biografie

This memorialistic study refers to a presentation of specific biographical aspects of the life of Victor Ceaikovski, university professor at the „Ciprian Porumbescu” Conservatory in Bucharest at the faculty of Composition and Musicology, specializing in musical Theory–Solfeggio–Dictation. This study is based on three elements that competed in this achievement. First of all, the author of the study, Professor Gabriela Bogos, was a student of Professor Victor Ceaikovski and had the opportunity to know him closely, not only as a teacher, but also as a mentor who had a defining influence on the specialty that she subsequently addressed, Music Theory. Secondly, the main biographical information presented in the article was drafted on the basis of written or oral testimonies elaborated by her teacher's daughter, Ms. Cristina Ceaikovski who, with much kindness and warmth, made them available to be published. Lastly, we realized that the methods of teaching the Theory of Music proposed by Professor Victor Ceaikovski are special and practical, which is why, since 2009, we started organizing a national contest of Music Theory named after „Victor Ceaikovski”, sponsored by the Ministry of National Education, the School Inspectorate of the Municipality of Bucharest, competition at its 11th edition in 2019.

Keywords: Victor Ceaikovski, music theory, solfeggio, dictation, memorialistic, biography

Introducere. Victor Ceaicovski¹, descendent dintr-o familie de intelectual basarabeni, a fost o personalitate notorie a culturii muzicale românești: profesor, compozitor, animator al vieții muzicale etc. Din anul 2009 am inițiat organizarea unui Concurs național de teoria muzicii *Victor Ceaicovski*, patronat de Ministerul Educației Naționale, Inspectoratul Școlar al Municipiului București, Informațiile următoare referitoare la aspectele biografice ale vieții și activității profesorului Victor Ceaicovski se bazează pe documentele scrise și confesiunile fiicei sale Cristina Ceaicovski.

1. Date biografice. Victor Ceaicovski s-a născut la 24 ianuarie 1931 în Grinăuți, Basarabia. Educația muzicală și-a început-o din fragedă copilărie, având șansa de a avea o familie de muzicieni și

¹ Informațiile prezentate în articolul, referitoare la aspectele biografice ale vieții și activității profesorului Victor Ceaicovski se bazează pe documentele scrise și confesiunile fiicei sale Cristina Ceaicovski.

de melomani cu deosebită cultură muzicală. La vârsta de 6 ani a reușit să uimească societatea muzicală din Chișinău transcriind din memorie partitura completă a unei piese de Mozart, iar presa vremii l-a elogiat pe micul Victor numindu-l “copilul minune”. Din aceeași perioadă datează și primele încercări în domeniul compoziției. Când Basarabia a fost cedată Uniunii Sovietice, familia Ceaicovski s-a repatriat în România, mutându-se definitiv în București. În perioada ultimelor clase de liceu (având în vedere faptul că la vremea respectivă exista această posibilitate), concomitent cu studiile liceale, Victor Ceaicovski a frecventat ca “elev” cursurile Conservatorului din București, beneficiind de îndrumarea unor reputați maștri ai învățământului muzical: Ioan Chirescu, Florica Muzicescu, Mihail Jora. După absolvirea liceului a devenit student la Conservatorul din București, secția de Compoziție. Ca și în perioada pre-universitară, și în perioada universitară propriu-zisă a beneficiat de îndrumarea unor personalități marcante: i-a avut ca profesori pe Alfred Mendelssohn la compoziție, la contrapunct pe Alfred Mendelssohn, Marțian Negrea și Nicolae Buicliu, iar la teoria instrumentelor și orchestrație pe Theodor Rogalski. De asemenea, în perioada 1964–1967, fiind deja cadru didactic la Conservator, a urmat și absolvit o a doua facultate, și anume cursurile serale ale Facultății de Filozofie din cadrul Universității București. După absolvirea Conservatorului a fost numit profesor de pian, iar ulterior profesor de teorie și solfegiu la o școală de muzică și arte din capitală.

În vara anului 1962, în urma susținerii examenului de definitivare și a obținerii unor rezultate de excepție, Victor Ceaicovski a fost numit asistent la Conservator la facultatea de Compoziție și Muzicologie, catedra *Teorie – Dirijat – Pedagogie*, cu specialitate în *Teorie – Solfegiu – Dicteu*. Aici și-a desfășurat activitatea didactică până la sfârșitul vieții, în februarie 1981, când s-a stins din viață la vârsta de numai 50 de ani. Pe parcursul celor 19 ani de activitate în cadrul Conservatorului *Ciprian Porumbescu* și-a câștigat un renume de somitate în domeniu, precum și un prestigiu de muzician de marcă, și de profesor extrem de exigent însă de mare integritate morală. Activitatea sa în cadrul Conservatorului nu s-a rezumat la predarea cursurilor de teorie, solfegiu și dicteu; într-o perioadă a predat și cursul de teoria instrumentelor precum și cursul de orchestrație. De asemenea, din pasiune pentru muzică și din dorința de a forma muzicieni bine pregătiți, s-a dedicat benevol unor activități extrașcolare neremunerate, cum ar fi: ore de consultații pentru dicteu studenților secției canto, predarea unui curs integral de teoria muzicii pe perioada vacanței de vară studenților de la fără-frecvență ce își susțineau examenele în toamnă, predarea unor cursuri pregătitoare candidaților la examenele de admitere, inclusiv deplasări la liceele de muzică din țară unde ținea cursuri duminica. De asemenea, a avut în grijă cabinetul electro-acustic, îndrumând activitatea studenților care își desfășurau aici practica. De nenumărate ori a ținut prelegeri și conferințe pe teme muzicale cu exemplificări din fonoteca proprie. În fiecare an a fost numit în comisiile examenelor de admitere, având reputația unei exigente dar totodată corectitudinii extreme, devenită deja proverbială, fiind singurul cadru didactic examinator care acorda note cu trei zecimale.

2. Preocupări didactice. Din punct de vedere al activității didactice, o problemă care l-a interesat în permanență a fost găsirea celor mai eficiente metode și procedee pentru a obține un randament maxim al lecțiilor ținute. În acest scop, s-a străduit să structureze în așa fel problematica de curs încât în limita timpului prevăzut de programa școlară și accentuând asupra aspectelor importante, să le poată forma studenților o anumită bază științifică necesară pentru înțelegerea fenomenului sonor artistic. A încercat (și putem spune că a reușit) să cuprindă tot ce este important de parcurs în cadrul disciplinei predate, inclusiv abordarea celor mai noi probleme teoretice deduse din creația muzicală contemporană și din viziunea contemporană a artei muzicale. Totodată, a căutat să dezvolte înțelegerea și să stimuleze interesul studenților pentru creația muzicală propriu-zisă, în egală măsură pentru cea clasică și pentru cea a secolului XX, nu numai sub aspectele problemelor prezentate la orele de curs și seminar, ci sub toate aspectele ei. Astfel, a îmbinat în permanență problematica teoretică cu exemplificări muzicale, deoarece considera că o chestiune teoretică exemplificată pe loc, printr-un

fragment muzical din Beethoven, Mahler, Enescu etc, este înțeleasă și însușită mult mai repede și mai temeinic decât în cazul în care este prezentată doar teoretic, oricât de detaliată ar fi teoria. De asemenea, a colaborat cu cadrele didactice care predau alte discipline de profil la seria respectivă de studenți pentru a obține o astfel de corelare încât să fie eliminate repetările de probleme, în schimb să se ajungă la o completare reciprocă a noțiunilor, cât mai sincronizată — cum ar fi, de exemplu, prezentarea teoretică a unor probleme legate de creația contemporană concomitent cu parcurgerea compozitorilor respectivi la cursul de Istoria Muzicii, s.a.m.d.

În altă ordine de idei, a compus un mare număr de solfegii, cu problematică variată, determinată de necesitățile cursului. Toate solfegiile pe care maestrul Ceaicovski le-a folosit la examene în cadrul probei de „prima vedere” au fost compuse de domnia sa și niciodată nu a refolosit aceste solfegii de la o serie de studenți la alta, de fiecare dată compunând altele noi. Aceste solfegii au fost ulterior publicate în culegerile de uz intern ale Conservatorului. A compus câteva sute de dictee, variate ca dimensiuni și nivel, împărțite în trei categorii: melodice, polifonice (la 2, 3 și 4 voci) și armonice (la 2, 3 și 4 voci). Prin problematica și gradarea lor ca dificultate aceste dictee au reprezentat un curs specific complet. A elaborat în colaborare cu Alexandru Șumski lucrarea „104 exerciții de ritmică”, cu precizarea că exercițiile maestrului Ceaicovski sunt 64 din cele 104 și se pot recunoaște prin indicațiile metronomice. A scris lucrarea *Bazele fizice ale muzicii*, lucrarea *Principii fundamentale în teoria muzicii*, și a colaborat împreună cu ceilalți colegi de catedră la elaborarea lucrării *Tratat de teoria superioară a muzicii*.

Alte aspecte ale activității maestrului Ceaicovski ar fi colaborarea cu șefa colectivului de limbi străine pentru elaborarea unui dicționar de terminologie muzicală, precum și pentru traducerea unor comunicări prezentate în sesiunile științifice. A îndeplinit munca de redactor și conducător de lucrări pentru multiplicarea volumelor de solfegii și dictee pentru uz intern ale Conservatorului. Independent de activitatea în cadrul Conservatorului, a tradus din limba rusă monografia *Sviatoslav Richter* de V.I. Delson pentru Editura Muzicală, carte ce a fost ulterior publicată în 1962.

3. Activitatea componistică. Nu trebuie uitată nici activitatea sa componistică, cu lucrări de proporții mai mari sau mai mici, menționând în mod special *Concertul pentru orchestră de coarde*. Acest concert a fost interpretat în prima audiție post-mortem, la Ateneul Roman, sub bagheta maestrului Nicolae Racu, care i-a fost student. A compus pentru studioul cinematografic *Alexandru Sahia*, pe o imagistică cerută de redacția muzicală, trei schițe simfonice, ca muzică de ilustrație. Acestea au fost înregistrate pentru fonoteca studioului, fiind apoi folosite în mai multe rânduri ca fond muzical la unele jurnale documentare. La începutul carierei sale, Victor Ceaicovski a desfășurat o activitate destul de amplă în domeniul orchestrației. A orchestrat muzica de ilustrație pentru trei filme produse de studiourile de la Buftea. A realizat orchestrația operetei *Fetele din Murfatlar* de Elly Roman. De asemenea, cu lucrări de proporții mai mici, a orchestrat muzica de ilustrație de scenă, pentru mai multe piese de teatru, montate în București și în provincie. Totalul acestor orchestrații făcute la diferite solicitări se ridică la aproximativ 1000 de pagini de partitură de orchestră sau de formație instrumentală. Cu toate acestea, din anul 1965 nu a mai răspuns la astfel de solicitări, deoarece nu a mai fost dispus să orchestreze „orice” fel de muzică, ci numai de un nivel componistic care să-i dea satisfacția necesară. Cu simțul umorului sec care îi era caracteristic, spunea că cei care compun muzica bună se pricep să și-o orchestreze singuri! În schimb, a realizat orchestrații pentru pagini din literatura muzicală, făcute fără intenție de difuzare ci doar din dorința și plăcerea de a gândi și realiza versiuni orchestrale ale unor lucrări cu o coloristică interesantă și cu multe subtilități, compuse în versiune originală pentru pian.

Cei care l-au cunoscut îndeaproape pe Victor Ceaicovski spun că a fost înzestrat cu două haruri aparte: auzul absolut, care este o adevărată binecuvântare pentru un muzician; și o memorie de excepție, care, combinată cu extraordinara sa cultură muzicală, i-ar fi putut sluji pentru a rescrie din memorie, fără greșală, partiturile a 80% din întreaga creație muzicală, în cazul în care aceasta s-ar fi pierdut în cazul unui cataclism.

Concluzii. Prematura sa trecere în neființă a constituit o mare pierdere pentru învățământul muzical românesc. Nutresc speranța că prin memoria ce i-o poartă cei ce l-au cunoscut pe maestrul Victor Ceaicovski și care va fi transmisă noilor generații de muzicieni, precum și prin împăământenirea acestui concurs ce îi omagiază numele său, Victor Ceaicovski va reuși să intre în eternitate. Această biografie a maestrului Victor Ceaicovski a fost prezentată la a doua ediție a Concursului Național de Teoria Muzicii pentru clasele I–XII de la Colegiul Național de Arte *Dinu Lipatti* din București în anul 2010. Personalitatea pedagogică deosebită precum și valoarea metodelor de predare a teoriei muzicii propuse de profesorul Victor Ceaicovski au avut o amprenta puternică în modul de formare a tuturor studenților săi și mai departe a profesorilor de muzică, care au avut șansa de a-l cunoaște. Drept pentru care, la inițiativa profesoarelor Bogos Gabriela, care i-a fost chiar studentă, și a profesoarei Haralambie Anca, s-a decis în 2009 organizarea unui Concurs Național de Teoria Muzicii care îi poartă numele, *Victor Ceaicovski*, prin care se încearcă diseminarea practică a conținutului și metodelor de predare a teoriei muzicii propuse de profesorul Victor Ceaicovski, pentru elevii din învățământul primar, din gimnaziu și din liceu [1].

Referințe bibliografice

1. OLIMPIADE ȘI CONCURSURI (Concursul Național de Teoria Muzicii *Victor Ceaicovski* organizat de profesor Gabriela Bogos și profesor Anca Haralambie și patronat de Ministerul Educației Naționale, Inspectoratul Școlar al Municipiului București) [online]. [accesat 03.05.2020]. Disponibil: <https://cnadl.ro/olimpiade-si-concursuri/>

**ION RADU — DISCIPOL AL PROFESORULUI
GLEB CIAICOVSCHI-MEREȘANU**

ION RADU — DISCIPLE OF PROFESSOR
GLEB CIAICOVSCHI-MEREȘANU

ECATERINA DERMENJI,

profesoară, Colegiul de Muzică și Pedagogie,
Bălți, Republica Moldova

CZU 78.072.2(478)

78:398(478)

În acest articol este scos în evidență un nume mai puțin cunoscut printre discipolii lui Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, care a parcurs o cale îndelungată de cercetare, colectare a folclorului din Bugeacul dunărean. Ne referim la Ion Radu, ce a activat mai mult de patru decenii ca profesor de acordeon la catedra Instrumente populare a Colegiului de muzică și pedagogie, or. Bălți și la culegerea sa de creații folclorice „Chiti, miti” – denumirea dată semnificând prăjiturile dulci, care aveau forme diferite și erau oferite copiilor în dimineața ajunului de Crăciun de către gazdele vizitate.

***Cuvinte-cheie:** Ion Radu, Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, creații folclorice, Bugeacul dunărean, Chiti, miti*

In this article we intended to highlight a less known name among the disciples of Gleb Ciaicovschi-Meresanu, who went through a long stage of research and collection of folklore from the Danubean Bugeci land. We mean Ion Radu, who has worked for more than four decades as a teacher of accordion at the Folk Instruments Chair of the College of Music and Pedagogy from Balti and his collection of folk works „Chiti, miti” — this name meaning the sweet cookies of different forms, which were offered to children in the morning of Christmas Eve by the hosts.

***Keywords:** Ion Radu, Gleb Ciaicovschi-Meresanu, folk works, Danubean Bugeci, Chiti, miti*

Introducere. Un domeniu important al culturii naționale, în care este oglindită viața poporului cu frumoasele tradiții și obiceiuri, o constituie *folclorul muzical*. Anume creația noastră populară, cu toate aspectele ei, reflectă trăirile, sentimentele, gândurile și năzuințele oamenilor din diferite regiuni ale țării. Gleb Ciaicovschi-Mereșanu a fost printre primii cercetători etnomuzicologi basarabeni care a pătruns în esența comorilor folclorului național și a contribuit enorm la investigarea, publicarea și salvagardarea valoroaselor exemple de creații folclorice. Activitatea sa de cercetare s-a desfășurat la diferite nivele: investigații de teren, transcrieri, colecții de folclor muzical, studii teoretice etc. Astfel, Ciaicovschi-Mereșanu a contribuit substanțial la crearea unei adevărate școli de promovare a valorilor artistice naționale. În prezent, G. Ciaicovschi-Mereșanu este cunoscut ca o personalitate remarcabilă a culturii basarabene, ce ne-a lăsat o moștenire documentară apreciabilă [1] care include: culegeri — *Doine, cântece, jocuri* (1972), *Leru-i ler* (1986), *Romanțe și cântece de lume* (1992); peste 4000 de piese înregistrate pe bandă de magnetofon; două discuri de vinil — *Folclor moldovenesc*; monografiile — *Tamara Ciobanu* (1980), *Serghei Lunchevici* (1982), *Mihail Bârcă* (1995); *Învățământul muzical din Moldova* (2005); manuale — *Istoria artei interpretative la instrumente populare* (1985), *Istoria artei interpretative vocale populare*, *Literatura muzicală pentru școlile de muzică* (1982), *Istoria muzicii moldovenești pentru nivel universitar* (1985, manuscris); emisiuni radio și tv cu tematica — *Obiceiuri de iarnă la moldoveni*, *Genuri și specii ale folclorului moldovenesc*, *Instrumente muzicale populare*, etc.

Activitatea pedagogică în cadrul Conservatorului de stat l-a determinat pe G. Ciaicovschi-Mereșanu să elaboreze un șir de lucrări metodice, cursuri, manuale necesare în procesul de învățământ. De asemenea a coordonat investigațiile efectuate de profesorii și elevii instituției, prezenta lecții-

concerte cu ansamblul *Țărăncuța* (înființat de el în anul 1986) pe întreg teritoriul țării, a fost conducător a tezelor de licență, teze anuale ș.a. Știind să-și argumenteze inițiativele și acțiunile, Gleb Ciaicovschi-Mereșanu reușește pe parcursul întregii sale activități să îndrume mai multe generații de discipoli. Cu ocazia acestui mare eveniment, CENTENAR GLEB CIAICOVSHI-MEREȘANU, credem că este binevenită ideea de a scoate în evidență un nume mai puțin cunoscut printre discipolii lui G. Ciaicovschi-Mereșanu, o personalitate care a parcurs o cale îndelungată de cercetare, colectare a folclorului din colțul Bugeacului dunărean, contribuind activ la salvagardarea muzicii tradiționale alături de cei consacrați domeniului. Ne referim la Ion Radu, ce a activat ca profesor de acordeon la catedra Instrumente populare a Colegiului de muzică și pedagogie, or. Bălți, și culegerea sa de creații folclorice *Chiti, miti*.

1. Ion Radu — date biografice. Născut la 5 aprilie, 1941, în satul Frecăței, raionul Reni, (regiunea Odesa, Ucraina), Ion Radu și-a petrecut copilăria și adolescența în mediul unor frumoase tradiții atât din localitate. Tatăl, Ion Radu, era un vestit lăutar-clarinetist, iar mama, Tudorița Radu, era o femeie inteligentă (cu patru clase pe atunci), cu educație românească ce avea o memorie foarte bună, încât cunoștea numeroase poezii, basme, cântece folclorice, auzite de la părinți și bune.

Începând cu anul 1975, din propria inițiativă, Ion Radu, a început să colecteze melodiile folclorice auzite de la părinți, sora mai mare, mătușa Marița (sora mamei), rude, prieteni, de la sătenii care aveau harul cântecului, dansului și narațiunii, fără a conștientiza la momentul respectiv valoarea acestor creații folclorice.

Mai târziu, fiind student la Institutul de arte *Gavriil Musicescu* (actualmente AMTAP), Ion Radu a prezentat câteva din înregistrările colectate profesorului său G. Ciaicovschi-Mereșanu pentru activitatea practică la disciplina *Folclor muzical*: „Entuziasmat de unele înregistrări, ce reprezentau creații folclorice inedite (unele din ele și astăzi se păstrează în arhiva AMTAP), Gleb Ciaicovschi mi-a zis: — *Du-te, măi Radule, și mai fă niște înregistrări, căci acolo la voi în Bugeacul cea dunărean sunt lucruri foarte interesante!*” — mărturisirea I. Radu².

2. Colecția de folclor *Chiti, miti*. Cu sfatul și îndrumările profesorului, I. Radu a colectat circa 150 de melodii și folclor literar, redate în varianta de expresie a barzilor, care apar la lumina tiparului în anul 2001 în culegerea de creații folclorice cu denumirea *Chiti, miti*. Din spusele autorului, denumirea *Chiti, miti* semnifică prăjiturile dulci care aveau forme diferite și erau oferite copiilor în dimineața ajunului de Crăciun de către gazdele vizitate. Culegerea este alcătuită din patru compartimente: I. *Folclorul copiilor*; II. *Obiceiuri calendaristice. Colinde*; III. *Versuri cântate*; IV. *Melodii instrumentale*, ce reflectă diverse concepte despre viață, stări emoționale, dispoziții, momente de meditație și educație. De asemenea, sunt abordate trei surse de limbaj folcloric: declamația poetică, versul popular cântat și melodii instrumentale (interpretate la fluier și clarinet) — care reprezintă variate genuri și specii folclorice, fiind în mare majoritate specifice localității natale.

Din spusele autorului aflăm că aceste creații folclorice au fost grupate în culegere pe specii apropiate după conținut și denumiri — colinde, cântece, romanțe, balade, poezii despre traiul cotidian și obiceiuri calendaristice, pentru copii și maturi, iar în ultimul compartiment sunt diverse creații, practicate la diferite petreceri în execuție instrumentală precum: sârbă, horă, mărunțița, ostropăț, vivat, cadânja etc. — care formează în ansamblu o unitate de expresii dinamice, de stări emoționale și de spirit.

Așadar, primul compartiment, *Folclorul copiilor*, conține: poezii și adresări către animale și păsări (14); cântece de leagăn (2); poezii-jocuri, dialoguri umoristice (8); numărători (16); înțelepciune populară (proverbe, zicători, expresii); care au fost înregistrate de I. Radu în anii 1974–1975, auzite majoritatea de la Tudorița Radu (mama autorului), Maria și Veronica Lungu, Dumitra și Anișoara Roșu etc. Captivantele versuri din folclorul copiilor: Rața, Melcul, Pisicuța, Iepurașul, Un`-te duci ș.a, sunt îmbogățite expresiv de promotorii populari ai satului Frecăței, menționați anterior.

² Din interviul realizat cu Ion Radu.

Al doilea compartiment, *Obiceiuri calendaristice. Colinde*, merită o atenție deosebită prin faptul că anume în acest compartiment autorul evidențiază frumoasa și interesanta tradiție a copilăriei sale *Chiti, miti*. În satul Frecăței există un obicei cu același nume, conform căruia copiii, în grupuri mici, umblă în dimineața ajunului de Crăciun pe la case și rostesc toți într-un glas pe sub ferestre:

*Chiti, miti, după sac,
Zgâie ochii la colac
Dați colacul și pitacul
Ne dați, ne dați,
Ne dați, ori nu ne dați?
Am venit și noi odată,
La un an cu sănătate!
Ne dați, ne dați,
Ne dați, ori nu ne dați?
Dați-ne-un covrig,
Că tremurăm de frig!
O să venim la anu
Și de alți ani!* [2, p.23].

De aici vine și denumirea simbolică a culegerii date propusă autorului de prietenul său Mihail Gramciuc (profesor de discipline muzical-teoretice la Colegiul de muzică și pedagogie, or. Bălți). Acest compartiment conține și următoarele colinde: pentru casă (2); pentru fată mare (2); pentru copil mic (1); pentru flăcău (2); pentru preot (1); pentru tineri căsătoriți (1); pentru străin (1); care au fost înregistrate de autor în anii 1975-1976 de la Maria Lungu, Ilie Roșu, Eugen Caravasile, Dumitra și Anișoara Roșu. Latura specifică a colindelor (zece la număr) o constituie caracterul narativ, îmbinat cu elemente lirice, dramatice, epice. O importanță majoră prezintă lucrările de folclor literar de proporții (cuprind de la 37 la 80 versuri), care demonstrează fantezia și memoria bogată a cântăreților populari Ilie Roșu și Eugen Caravasile.

În cel de-al treilea compartiment al culegerii respective sunt incluse: cântece propriu-zise (de cătănie, de ostășie, de război, de dor și jale, de dragoste, de glumă), romane și balade, ce se evidențiază prin diversitatea lor tematică și a imaginilor: de dragoste (*Foaie verde maghiran; Eu ți-am iubit ochii tăi; Ochii tăi blânzi*), de nostalgie, disperare (*Mândro, când te-i mărita; Țiganca mea; La Galați pe strada mare*), dramatice (*Sus pe malul Dunării; Bărbatul meu*), tragice (*Priveam pe malul mării; Jos la umbra unui pom; Are mama doi feciori; Șarpele; Ce folos de tinerețea mea*), de glumă (*Haide, mândru, la plimbare; Cine bea și chefuliește; Mama mea când m-a făcut, Când te văd cu mărgelile roșii; Roata morii; Într-o noapte furtunoasă*). Înregistrările melodiilor din acest compartiment au fost întreprinse de Ion Radu în anii 1975-1977, auzite de la Tudorița Radu, Maria Lungu, Maria Belalî, Dumitru Crivăț, Ilie Roșu.

Ultimul compartiment al culegerii *Chiti, miti* include melodii instrumentale de diverse genuri, unele din ele fiind executate la fluier (*in Es, in B*) de Dumitru Crivăț, altele la clarinet (*in C*) de Gheorghe Costioglu, ambii vestiți lăutari ai satului Frecăței. Din spusele autorului, aflăm că în aceste melodii instrumentale lăutarii folosesc diverse procedee de îmbogățire a liniei melodice, spre exemplu: melismele (în dependență de posibilitățile tehnice ale instrumentului), adăugarea sau reducerea unor note și pauze (în baza completării sau simplificării ritmului și metrului), unele "întorsături" melodice neobișnuite, ce exprimă în ansamblu specificul unei "tălmăciri" muzicale locale, și mai cu seamă muzicalitatea și imensa fantezie a lăutarilor sus numiți.

După ani de studii și practică pedagogică în domeniul artei muzicale interpretative, Ion Radu lasă posterității o culegere de melodii care înmănușează o parte din folclorul autentic, înregistrat în satul său natal Frecăței. Tratată cu inteligență, moștenirea folclorică *Chiti, miti* prezintă o parte

importantă din tezaurul popular al sătenilor și poate constitui o sursă al cercetărilor ulterioare în domeniul folcloristicii. Pe parcursul activității sale pedagogice în cadrul Colegiului de Muzică și Pedagogie, or. Bălți, Ion Radu (fiind profesor de acordeon mai mult de patru decenii), a făcut și transcripții pentru acordeon solo — uvertura *Coriolan* de L. van Beethoven (Bălți, 2007), *Rapsodia română Nr.1, op.11* și *Rapsodia română Nr.2, op.11* de G. Enescu (Bălți, 2002); a alcătuit și editat culegerea *Prelucrări pentru acordeon solo* A. Gnipel, I. Radu (Bălți, 2002) și culegerea *Piese pentru ansambluri de acordeoane* — (melodii populare prelucrate din repertoriul muzicienilor români: G. Dinicu, P. Romea, M. Budală, G. Cristea, I. Onoriu, S. Ciuhrii, E. Croitoru, I. Olaru ș.a. (Bălți, 2006).

2. Din amintirile autorului colecției *Chiti, miti* Ion Radu. Cu ocazia acestui eveniment, Centenar Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, am realizat o discuție cu autorul culegerii *Chiti, miti* și credem că este binevenit să menționăm unele sfaturi ale profesorului Gleb Ciaicovschi-Mereșanu pentru discipolul Ion Radu, care a apreciat și a coordonat activitatea lui de cercetare, colectare a melodiilor folclorice: „Gleb Simonovici era un profesor excepțional, explica foarte bine, tema era bine structurată încât niciodată nu-și uita gândul sau ideea de la care a pornit. La fiecare moment al temei venea cu exemple, uneori cu foarte multe exemple utile din practica personală, deoarece tot ce întreprindea în acțiunile, cercetările sale implica neapărat și studenții. Când am prezentat primele înregistrări cu câteva melodii folclorice din satul natal, Gleb Simonovici era entuziasmat și foarte bucurat de melodiile auzite. Și, de atunci, mi-a propus, să mă duc în sat, să mai aduc înregistrări... La început îmi era rușine să prezint înregistrările mele, fiindcă vă dați bine seama ce aparate erau pe atunci (aveam un magnetofon roșu, vai de capul lui) și înscrierile lăsașu de dorit, însă Gleb Ciaicovschi mă încuraja spunând: „Nu-i nimic greu, Radule, aici! Tu înscrie cât mai multe lucrări, căci de calitatea lor ne ocupăm noi!”. De asemenea, un lucru important și foarte greu aș spune eu, la care Gleb Simonovici mereu ne îndruma, era „pașaportizarea” cântecului, adică: trebuia de menționat zona sau localitatea unde am înregistrat melodia, din ce perioadă datează, mai apoi trebuia de indicat sursa, sau de la cine am auzit-o, și în ultimul moment apreciam denumirea cântecului. Într-adevăr, ultimul moment era complicat deoarece uneori întâlneam aceeași melodie, însă avea denumiri diferite și de sine stătător trebuia de asociat, comparat toate variantele și de găsit denumirea potrivită — desigur, în cazurile mai complicate la acest moment conclucram cu profesorul: „Radule, tu ai făcut prima dată înscrierea, hai mai du-te o dată în sat și mai înregistrează, tot așa o să cânte? Și dacă te duci în sat, încearcă să înscrii ceva nou, acolo unde e gloata mai mare, mai ales la lucru în câmp. Acolo unde muncesc în echipă și unde vezi că sunt mai multe femei, înregistrează pe ascuns, căci femeile la muncă mai mârâie câte o melodie folclorică, și iată atunci e cea mai importantă înscriere. Însă când le vorbești că faci înregistrări, ele se emoționează și uneori poate să nu intoneze corect, alteori poate uita și din versuri etc.”³, spunea el.

Concluzii. Rolul și valoarea unor personalități marcante, precum a fost Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, care a îndrumat cu grijă generații de studenți, este esențial și inestimabil nu doar pentru viitorul discipolilor, dar și pentru menținerea noastră ca neam. Doar un bun îndrumător, sincer și tenace în aprecierile sale, construiește pas cu pas viitorul pentru acei tineri muzicieni care doresc să-și aducă aportul în promovarea valorilor naționale.

Referințe bibliografice

1. BADRAJAN, S. Primii cercetători etnomuzicologi în Basarabia postbelică: Gleb Ciaicovschi-Mereșanu. În: *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.6, Suceava: 2016, p.174–180.
2. RADU, I. *Chiti, miti*. Bălți: F.e., 2001.

³ Citate din alocuțiunea oferită de Ion Radu cu prilejul CENTENAR GLEB CIAICOVSCHI-MEREȘANU, Bălți, 4 aprilie 2019. Manuscris oferit de autor.

МАРИЯ ЧЕБОТАРИ В ОПЕРАХ М.И. ГЛИНКИ И П.И. ЧАЙКОВСКОГО

MARIA CEBOTARI ÎN OPERELE LUI M.I. GLINKA ȘI P.I. CEAIKOVSKI

MARIA CEBOTARI IN THE OPERAS BY M.I. GLINKA AND P.I. TCHAIKOVSKY

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ,

доктор искусствоведения и культурологии,
солист Национального театра оперы и балета имени М. Биешу,
Кишинев, Р. Молдова

CZU 782.1.071.2(478)

ORCID ID 0000-0002-9845-7441

В статье приводится информация об исполнении выдающейся певицей XX в. М. Чеботари оперного наследия великих русских композиторов М. Глинки и П. Чайковского. Рассматриваются и анализируются роли Антонида в «Жизни за царя», Лизы в «Пиковой даме», Татьяны в «Евгении Онегине» и Иоланты в одноименной опере. Будучи рожденной в Российской империи, носительницей русского языка с детства и воспитанная в культуре русского зарубежья, М. Чеботари интерпретировала на подмостках Западной Европы эти роли с завидным совершенством и органикой, глубоко проникая в суть исполняемой партии и трактуемого образа.

Ключевые слова: Мария Чеботари, русская опера, сопрано, исполнение, анализ

În articol sunt prezentate informații despre interpretarea de către remarcabila cântăreață din sec. XX M. Cebotari a creațiilor din patrimoniul liric al marilor compozitori ruși M. Glinka și P. Ceaikovski. Sunt examinate și analizate rolurile Antonidei din „Viața pentru țar”, al Lizei, din „Dama de pică”, Tatianei din „Evgheni Oneghin” și al Iolantei din opera omonimă. Născută în Imperiul Rus, fiind vorbitoare de limbă rusă, încă din copilărie, educată în cultura rusă de emigrație, M. Cebotari a interpretat aceste roluri pe scenele Europei Occidentale cu o perfecțiune organică, pătrunzând adânc în esența partidelor și a chipului interpretat.

Cuvintele-cheie: Maria Cebotari, operă rusă, soprană, interpretare, analiză

The article provides a brief overview about performances of the operatic heritage of the great Russian composers M. Glinka and P. Tchaikovsky by the outstanding singer of the XX-th century M. Cebotari. The roles of Antonida in „Life for the Tsar”, Lisa in the „Queen of spades”, Tatiana in „Eugene Onegin” and Iolanta in the opera of the same name are considered and analyzed. Born in the Russian Empire, Russian as a native speaker and brought up in the culture of the Russian emigrants, M. Cebotari interpreted these roles on the stages of Western Europe with enviable perfection and organics, deeply penetrating the essence of the performed part and image.

Keywords: Maria Cebotari, Russian Opera, soprano, performance, analysis

Вступление. Исполнение М. Чеботари главных партий в русском оперном репертуаре заслуживает особого внимания. Напомним: русский для певицы из Бессарабии — это язык ее детства, переписки с родными и близкими, общения в европейских эмигрантских кругах. В статье «Голос столетия» Г. Фасбиндер приводит слова музыкального руководителя Дрезденской оперы Ф. Буша, сказанные в 1930 г.: «Знаете ли Вы, кого я нашел для нашей оперы? Моцартовскую певицу с русской душой. Ее зовут Мария Чеботари...» [1]. Не мудрено, что, спев значительную часть оперной музыки русских композиторов на языке оригинала, она в одночасье завоевала симпатию публики.

Качество, доставшееся Марии Чеботари от рождения и называемое иностранцами «русской душой», — важная отличительная черта артистки, по достоинству оцененная европейской публикой, критикой и музыкантами. Обладая им, она, как никто другой из немецких певиц, придавала образам в операх В.А. Моцарта и Р. Штрауса живость, обаяние и драматизм. Эти особенности проявлялись в более яркой вокальной подаче, в оригинальном природном

чувстве агогике музыкальной фразы, а также в неординарной актерской игре. Голос певицы, несмотря на то, что он от природы был высоким и лирическим, обладал той соединенной с внутренней силой тембральной насыщенностью, которая характерна для «русского» сопрано. Это позволило ей с самого раннего возраста браться за технически сложные партии в операх русских композиторов.

Из книги первого биографа артистки А. Минготти: «Удивительными — но, к сожалению, в последние годы их мало можно было услышать — были ее роли в славянских операх. Идет ли речь о Татьяне в *Евгении Онегине*, Лизе, Антониде или о какой-нибудь другой русской оперной героине, на них постоянно лежала печать душераздирающей тоски; несмотря на полноту жизни (которую вела певица. — *Авт.*), она уводила ее чувства на восток» [2, с.129–130]. Молдавский исследователь жизни и творчества певицы Р. Арабаджиу также пишет: «Женские образы русской оперы находили особый отклик в ее душе, они были дороги ей своей многомерностью, психологической достоверностью и глубиной. Эти качества раскрывает М. Чеботарь в ролях из опер Чайковского и Глинки» [3, с.55].

Жизнь за царя М. Глинки.

В период потепления германо-советских отношений (после заключения в 1939 г. пакта Риббентропа–Молотова) на берлинских афишах появились названия классических русских драматических спектаклей и даже опер. Среди них были *Лес* А. Островского, *Три сестры* А. Чехова и др. В Государственной опере была в 1940 г. поставлена в режиссуре В. Фелькера и декорациях художника-эмигранта В. Новикова и первая русская классическая опера, шедшая при постоянном аншлаге на радость выходцам из России.



*М. Чеботари (Антонида) с Я. Прохазкой (Сусанин)
Берлинская опера, 1940 г.*

Близкому знакомому, страстному почитателю оперы, белому генералу П. Краснову М. Чеботари писала: «Я ужасно сожалею, что до сих пор мне не удалось устроить вам места на *Жизнь за царя*, но теперь это ужасно трудно. Я это не забыла и при первой же возможности постараюсь устроить это» [4]. Несмотря на высокий профессиональный уровень солистов, постановка оставляла желать лучшего. Советский журналист И. Филиппов в *Записках о „Третьем рейхе“* вспоминает посещение спектакля так: «Мы присутствовали на этой опере и удивлялись той безвкусице и тенденциозной утрировке сцен, передававших так называемый „русский колорит“» [5, с.113].

В постановке «Жизни за царя» М. Глинки в Берлине М. Чеботари исполняла на немецком языке партию Антонида, по сложности сопоставимую с ролью Констанцы в опере «Похищение из сераля» В.А. Моцарта. Соответствующих аудиозаписей нет, однако серия фотографий запечатлела певицу в этой роли, часто с партнерами: Х. Росвенге — исполнителем партии Собинина или Я. Прохазкой — Ивана Сусанина [6, с.210]. В книге Р. Арабаджиу созданный ею образ описывается так: «Антонида в трактовке Марии Чеботарь — прежде всего, натура цельная, уравновешенная и, при всей своей обаятельной женственности, сильная и деятельная. Известный романс Антонида „Не о том скорблю, подруженьки...“ звучал в ее исполнении без жалобной

слезливости, с большим внутренним достоинством, сдержанной силой. Это — истинно русский национальный характер» [3, с.56].

Пиковая дама, Евгений Онегин и Иоланта П. Чайковского.

Оперы П. Чайковского М. Чеботари начала исполнять еще в самом начале карьеры, до работы в опере. 14 декабря 1929 г. в кругу русской диаспоры, частым гостем которой была молодая артистка, состоялся концерт, включавший, кроме прочего, постановки сцен из «Пиковой дамы». В числе зрителей была Л. Ландау — певица и музыкальный критик ежедневной газеты *Руль*, которая поделилась впечатлениями в статье под названием *Русский оперный спектакль* [7]. Можно предположить, что данное представление было одной из первых в Берлине постановок русских опер на языке оригинала, хотя бы и в виде фрагментов и в сопровождении рояля. Работа постановочной части принадлежала театральному деятелю М. Попелло-Давыдову, декорации выполнил ранее упомянутый В. Новиков. Композитор В. Метцль аккомпанировал на фортепиано и одновременно руководил всей музыкальной частью спектакля. Автора рецензии, как и всю аудиторию, «изголодавшуюся» по оперному пению на родном языке, обрадовало, что исполнение было глубоко осмысленным. В заключение Л. Ландау писала: «Можно только пожелать, чтобы отчетный спектакль положил начало оперным спектаклям на русском языке» [7].

М. Чеботари, на тот момент — лирико-колоратурное сопрано, несмотря на юный возраст (19 лет), исполнила драматическую партию Лизы. Более того, судя по названиям оперных сцен, постановка осуществлялась именно в расчете на то, что певица станет ее центральной фигурой. Это были первая картина второго акта и шестая картина третьего («у Зимней канавки»). Как известно, почти вся сложная партия героини сосредоточена в этих фрагментах. Критик оценила пение и игру начинающей артистки: «Г-жа Чеботари — молодая, многообещающая певица, обладательница сильного, мягкого, чистого, ровного сопрано. Особенно красиво звучат ясные свободные верхи. Дальнейшая работа сделает, несомненно, и низкий регистр более густым и устойчивым, и есть все данные, чтобы ожидать успехов и в сценическом воплощении, пока еще не совершенном» [7].

За этим вечером последовали другие подобные представления. 21 января 1930 г. состоялось повторение декабрьского спектакля, также прошедшее с большим успехом [8]. Отметив в статье под названием «Камерная опера», что интерпретация под рояль не означала камерного стиля исполнения, Л. Ландау уже назвала ряд недостатков в пении и сценическом поведении артистки: «По-прежнему покорял публику голос молоденькой Чеботари (играть Лизу она и не пытается), но без основательной постановки и освобождения от привычек цыганской дикции и пр. ему грозят опасности. Совершенно излишнюю импровизацию позволяет себе певица в заключение сцены у Канавки, — вместо скачка в воду сделав отчаянный скачок вверх на до диез (даже и не убегая прочь)» [8].

По свидетельствам очевидцев, артистка была совершенно потрясающей Татьяной в *Евгении Онегине*, но, к сожалению, какие-либо сохранившиеся записи этой оперы неизвестны. В данной роли певица выступала в Дрездене, Берлине, а в Праге исполняла ее на русском языке. Возможность исполнять любимую музыку на языке детства была в пору расцвета нацизма в Европе уникальной. Поэтому М. Чеботари признавалась, что в чешской столице «испытывает особенное, приятное чувство» [3, с.64–65]. Русский архитектор-эмигрант, автор неизданного очерка *Русское искусство за рубежом*, Сергей Макаев писал: «Пражский национальный театр приглашал ее на роль Татьяны в *Евгении Онегине*. Отчеты о гастролерше были в превосходных степенях!» [9, с.145].

В пражском журнале *Venkov* от 23 января 1935 г. помещен отзыв об интерпретации М. Чеботари данной партии в столичном Народном театре. Спектакль состоялся 19 января.

Корреспондент пишет о певице следующее: «Исполняя Татьяну по-русски, она создала прекрасный образ мечтательной и чрезвычайно поэтической души, каким описали его Пушкин и Чайковский. Большая сцена письма в *Онегине* впечатляла тем сильнее, чем более простыми и искренними средствами художественной выразительности она пользовалась» [10]. Подобная же информация содержится в газете *Polední list*, вышедшей двумя днями раньше: «Румынская певица Чеботари спела нежным и красиво расцвеченным сопрано эту роль на русском языке, чем приблизила нас к пониманию оригинального произношения и, возможно, к раскрытию образа горячо любящей, страдающей Татьяны» [11].

Московский музыкальный журналист В. Тимохин, не указывая источник, воспроизводит следующую информацию: «Образ Татьяны кажется не сценическим портретом героини, представляемым нам артисткой, а воплощением самой жизни во всей ее изменчивости и полноте. Ее Татьяна — скромная и застенчивая девушка — при встрече с Онегиным робко и смущенно внимает словам человека, который (она уже знает это) будет ее первой большой любовью. В сцене бала, в обстановке роскоши, она серьезна и строга; скучающие гости едва достаиваются ее взгляда... И только в последней картине певица дает выход накопившейся душевной боли и своему чувству. Эта роль — еще одно подтверждение того, что ораторский пафос не в характере дарования Чеботари. Благородная простота, искренность и душевная чистота — вот что делает ее искусство явлением подлинно выдающимся» [12, с.19].

Последняя опера П. Чайковского *Иоланта*, несмотря на лаконичность формы, глубокую философскую идею и мелодическую красоту, — произведение, которое по популярности уступает *Пиковой даме* и *Евгению Онегину*. М. Чеботари исполняла заглавную партию и в этой лирической сказке, о чем имеются письменные свидетельства. Из книги Ф. Кёстерса *Петер Андерс* узнаем, что 7 апреля 1935 г. опера была поставлена в зале Рейхсрадио под руководством Г. Штейнера и шла в прямой трансляции. Автор отмечает: «Для этого сенсационного спектакля режиссер Л. Хайниш выбрал исключительно молодых певцов» [13, с.49]. Среди них, кроме М. Чеботари, значатся известные имена К. Бёме и П. Андерса, выступившего в роли бургундского рыцаря Водемона. Трансляция была записана, но судьба записи пока неизвестна. Возможно, она была вывезена в качестве трофея либо утрачена иным образом во время Второй мировой войны. Можно предположить, что именно М. Чеботари являлась инициатором данного проекта: С. Макаев вспоминает, что вместе с певицей они в Праге, когда та приезжала петь в *Евгении Онегине*, усиленно искали партитуру оперы *Иоланта*, которую артистка хотела поставить в Германии [9, с.145].

Анализ аудиозаписи арии Лизы.

Из русской оперной музыки, исполненной М. Чеботари, известны два отрывка из произведений П. Чайковского: ариозо Кумы *Где же ты, мой желанный?..* из *Чародейки* и ария Лизы *Уж полночь близится...* из *Пиковой дамы*, записанные в Берлине 17 сентября 1929 г. для компании *Одеон* под аккомпанемент фортепиано и виолончели. Благодаря этому есть возможность оценить вокальные способности певицы в оперном репертуаре великого композитора.

Исполнение арии Лизы убедительно как с точки зрения драматургического прочтения, так и с технической стороны: нижний и средний регистры певицы звучат довольно плотно, что проявляется уже в начальных тактах (пример 1).

Пример 1. П.И. Чайковский. Пиковая дама. Ария Лизы из III действия

[Moderato assai ♩ = 88]

У неопытной обладательницы лирико-колоратурного сопрано исполнение данной сложной и драматичной арии наверняка повлекло бы «расширение» голоса или привело бы к другим вокальным ошибкам. Этого не произошло с юной М. Чеботари: то качество, в каком мы слышим взятый певицей h^2 , свидетельствует о ее хорошей вокальной технике. Такому впечатлению не мешает даже то, что исполнение запечатлено с купированием большого фрагмента средней части, облегчающим исполнительскую задачу (пример 2).

Пример 2. П.И. Чайковский. Пиковая дама. Ария Лизы из III действия

[Andante molto cantabile ♩ = 66]

В конце арии М. Чеботари берет вставное контральтовое a , чем демонстрирует не только особую подавленность состояния героини, но и незаурядный голосовой диапазон. Примечательно, что ария Лизы, как и ариозо Кумы, записана на языке оригинала.

По нашему мнению, партии Лизы, Татьяны, Иоланты следует поручать именно лирическому типу голоса, не лишенному драматических оттенков. Однако их переизбыток приведет к тому, что образы хрупких и ранимых девушек предстанут в виде пафосных дам. Близость к трактовке данных партий у М. Чеботари обнаруживала Г. Вишневская, а в ролях Татьяны и Иоланты — А. Нетребко.

Выводы. Исполнительская манера М. Чеботари в русской оперной музыке отличалась яркой индивидуальностью, которая определялась синтезом уникальных природных качеств с высоким профессионализмом и техническим мастерством. В значительной степени стиль М. Чеботари предопределялся также особенностями голоса, который отличался необычайной красотой яркого, но мягкого «славянского» тембра, подвижностью, гибкостью и пластичностью. Линия звуковедения и наполнение были исключительными. Эти превосходные качества удивительным образом сочетались с простотой и естественностью пения. Подобный голос как нельзя лучше подходил к исполнению музыки опер М. Глинки и П. Чайковского —

эмоционально насыщенной, сочетающей в себе красоту народной мелодии с разнообразной метроритмикой и богатой динамикой.

Рожденная в Российской империи, носительница русского языка с детства, воспитанная в традициях культуры русского зарубежья, М. Чеботари интерпретировала на подмостках Западной Европы роли в операх этих композиторов (составлявших основу ее восточноевропейского репертуара) с завидным совершенством и органикой, глубоко проникая в психологическую суть исполняемой партии и трактуемого образа.

Библиографические ссылки

1. FASSBINDER, H. Maria Cebotari eine Jahrhundertstimme. In: *Hanauer Anzeiger*. Hanau, 10.02.1970.
2. MINGOTTI, A. *Maria Cebotari: das Leben einer Sängerin*. Salzburg: Hellbrun-Verlag, 1950.
3. АРАБАДЖИУ, Р. *Неоконченная симфония. Очерк жизни и творчества певицы Марии Чеботари*. Кишинев: Литература артистикэ, 1990.
4. ЧЕБОТАРИ, М. Письма к П.Н. Краснову. В: *ГАРФ*, ф.10243, оп.3, д.2, папка 24.
5. ФИЛИППОВ, И. *Записки о «Третьем рейхе»*. Москва: Международные отношения, 1966.
6. KAPP, J. *Geschichte der Staatsoper Berlin* (600 abbild.). Berlin: Max Hesses Verlag, 1942.
7. ЛАНДАУ, Л. Русский оперный спектакль. В: *Руль*. Берлин, 20.12.1929, № 2758, с.6.
8. ЛАНДАУ, Л. Камерная опера. В: *Руль*. Берлин, 30.01.1930, № 2790, с.4.
9. МАКАЕВ, С. Русское искусство за рубежом (рукопись). В: *РГАЛИ*, ф.2645 (Макаев), оп.1, ед.хр. 2, с.144–145.
10. O.S. Maria Cebotari. Do: *Venkov*, №19. Praha, 23.01.1935, s.6.
11. St. r. M. Cebotari v opere *Eugen Onégin*. Do: *Polední list*, №21. Praha, 21.01.1935, s.2.
12. ТИМОХИН, В. Мария Чеботари В: *Музыкальная жизнь*, 1969, № 14, с.18–19.
13. KÖSTERS, F. *Peter Anders*. Stuttgart: Metzler, 1995.

**Revista este indexată în bazele de date
naționale: Instrumentul Bibliometric Național (IBN)**

**internaționale: Directory of Open Access Journals (DOAJ), Central
and Eastern European Online Library (CEEOL), ICI World of Journals
(Index Copernicus IC).**

Cerințele față de autori și procedura de recenzare *peer review*
pot fi consultate pe site-ul revistei: revista.amtap.md
Link: <http://revista.amtap.md/348-2/>

**STUDIUL ARTELOR
ȘI CULTUROLOGIE:
istorie, teorie, practică**

Nr.2 (39), 2021

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

Adresa: str. Alexei Mateevici, nr. 111, Chișinău, MD 2009
E-mail: revista.amtap@gmail.com
Web: revista.amtap.md