

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



E-ISSN 2345-1831
TIPUL B

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ Nr. 3 (40), 2021



CHIȘINĂU

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



E-ISSN 2345-1831

Tipul B

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

Nr. 3 (40), 2021

Chișinău, 2021

Revistă științifică, tipul B

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 coordonator: Rodica AVASILOAIE, director al Bibliotecii AMTAP

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

Redactor responsabil Artă teatrală, coregrafică, multimedia: Ana GHILAȘ, dr. în filologie, conf. univ., AMTAP

Redactor responsabil Arte plastice, decorative și design: Ala STARȚEV, dr. în studiul artelor, conf. univ., AMTAP

Redactor responsabil Științe socio-umanistice și culturologie: Tatiana COMENDANT, dr. în sociologie, conf. univ., 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 MISTRIK, dr. hab., prof. univ., membru al Academiei de Științe a 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., Maestru în Artă, prim-prorector activitate didactică, AMTAP, Republica Moldova

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

Redactori literari: Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

Design copertă: Oxana DIACONU-CATAN, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Articolele științifice sunt recenzate și recomandate spre publicare de Consiliul Științific al AMTAP

E-ISSN 2345-1831

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CUPRINS

Artă muzicală

Musical art

PAVEL GAMURARI

PARTIDELE VOCALE DIN CICLUL VOCAL-SIMFONIC EU SUNT TU DE PAVEL GAMURARI: ABORDĂRI DE AUTOR

VOCAL PARTS FROM THE VOCAL-SYMPHONIC CYCLE I AM YOU BY PAVEL GAMURARI: AUTHOR'S APPROACHES5

AUGUSTINA FLOREA

„EU AM RĂMAS UN ROMÂN LA PARIS...” (MARCEL MIHALOVICI: DESCHIDERE SPRE UNIVERSALITATE)

”I HAVE REMAINED A ROMANIAN MAN IN PARIS...” (MARCEL MIHALOVICI: OPENING TOWARDS UNIVERSALITY).....14

МАРГАРИТА БЕЛЫХ

STRING QUARTET В. ЧОЛАКА: ОБРАЗНАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ПРОЦЕСС ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ И СТРУКТУРУ ЦИКЛА

CVARTETUL DE COARDE AL LUI V. CIOLAC: DRAMATURGIA DE IMAGINI ȘI INFLUENȚA EI ASUPRA PROCESULUI TEMATIC DE DEZVOLTARE ȘI A CICLULUI STRUCTURAL

STRING QUARTET BY V. CIOLAC: FIGURATIVE DRAMATURGY AND ITS INFLUENCE ON THE THEMATIC DEVELOPMENT PROCESS AND THE CYCLE STRUCTURE.....22

HRISTINA BARBANOI

CORUL DE PREOTESE AL EPISCOPIEI DE UNGHENI ȘI NISPORENI – UN COLECTIV INEDIT ÎN PEISAJUL ARTEI CORALE AUTOHTONE

THE PRIESTESSES CHOIR OF THE UNGHENI AND NISPORENI EPISCOPATE – A UNIQUE GROUP IN THE FIELD OF VLOCAL CHORAL ART.....39

SERGIU MÎRZAC

DIANA BUNEA

ABORDĂRI MODERNISTE ȘI TEHNICI INOVATIVE ÎN CREAȚIA DE PROFUNDIS PENTRU ACORDEON DE SOFIA GUBAIDULINA

MODERN APPROACHES AND INNOVATIVE TECHNIQUES IN THE CREATION FOR ACCORDION DE PROFUNDIS BY SOFIA GUBAIDULINA46

IGOR SOCICAN

ÎMBINAREA PROCEDEELOR MELODICE, PERCUSIVE ȘI DE ACOMPANIAMENT LA CONTRABASUL DE JAZZ

COMBINATION OF MELODIC LINES, PERCUSSIVE ELEMENTS AND ACCOMPANIMENT FOR THE JAZZ DOUBLE BASS57

VALERIA BARBAS

МОЛДАВСКО-РУССКИЙ МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ В РАМКАХ МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ «ДНИ НОВОЙ МУЗЫКИ»

DIALOG INTERCULTURAL MOLDO-RUS ÎN CADRUL FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL „ZILELE MUZICII NOI”

MOLDOVAN-RUSSIAN INTERCULTURAL DIALOGUE WITHIN THE FRAMEWORK OF THE ”NEW MUSIC DAYS” INTERNATIONAL FESTIVAL.....68

OLEG CAZACU

SVETLANA BADRAJAN

CU PRIVIRE LA PROBLEMATICA STUDIERII REPERTORIULUI PENTRU FANFARĂ

ASPECTS RELATING TO THE STUDY OF THE REPERTOIRE FOR THE MARCHING BAND72

ОКСАНА РЫНДЕНКО

НОВЫЕ СТРАНИЦЫ В НАСЛЕДИИ ОЛИВЬЕРА МЕССИАНА: *СЛАВКИ ЭРО – КОНЦЕРТ В ГАРИГАХ*
ОЛИВЬЕ МЕССИАНА В РЕКОНСТРУКЦИИ РОЖЕ МЮРАРО

PAGINI NOI ÎN MOȘTENIREA CULTURALĂ A LUI OLIVIER MESSIAEN: *SLAVKI EPO – CONCERT ÎN*
GARIGAS DE OLIVIER MESSIAEN ÎN VIZIUNEA INTERPRETATIVĂ A LUI ROGER MURARO

NEW PAGES IN THE HERITAGE OF OLIVIER MESSIAEN: *FAUVETTES DE L'HERAULT – CONCERT DES*

GARRIGUES RECONSTRUCTED BY ROGER MURARO.....81

ELENA GUPALOVA

ОПУБЛИКОВАННЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ О. НЕГРУЦЫ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ
ПРОЦЕССЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

CREAȚIILE PENTRU PIAN PUBLICATE DE O. NEGRUȚA ÎN PROCESUL PEDAGOGIC DIN REPUBLICA
MOLDOVA

PUBLISHED PIANO COMPOSITIONS BY O. NEGRUTA IN THE PEDAGOGICAL PROCESS IN THE REPUBLIC OF
MOLDOVA.....89

TATIANA COȘCIUG

DIN ISTORIA CREĂRII CONCERTULUI PENTRU VOCE ȘI ORCHESTRĂ DE OLEG NEGRUȚA

FROM THE HISTORY OF CREATING THE CONCERTO FOR VOICE AND ORCHESTRA BY OLEG NEGRUȚA.....96

ЛЮДМИЛА ГАВРИЛЕНКО

ОБРАЗ ФЛЕЙТЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЮЖНОУКРАИНСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЕ (НА
ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ОЛЕГА ТАГАНОВА)

IMAGINEA FLAUTULUI ÎN ȘCOALA COMPONISTICĂ MODERNĂ SUD-UCRAINEANĂ (ÎN BAZA CREAȚIEI
LUI OLEG TAGANOV)

THE IMAGE OF THE FLUTE IN THE MODERN SOUTH UKRAINIAN COMPOSITION SCHOOL

(ON THE EXAMPLE OF OLEG TAGANOV'S WORK)..... 102

CRISTINA PINTILIE-ROMANENCO

CREAȚIA POPULARĂ *CIULEANDRA* ÎN VERSIUNEA INTERPRETATIVĂ JAZZISTICĂ A
COMPOZITORULUI ANATOL ȘTEFĂNEȚ

THE FOLKLORE CREATION *CIULEANDRA* IN THE JAZZ INTERPRETATIVE VERSION OF THE COMPOSER A.

ȘTEFĂNEȚ 113

DIANA VĂLUȚĂ-CIOINAC

PARTICULARITĂȚI INTERPRETATIVE ALE ROMANȚEI *PE LÂNGĂ PLOPI FĂRĂ SOȚ...*: ABORDARE
COMPARATĂ

INTERPRETATIVE PARTICULARITIES OF THE ROMANCE *PE LÂNGĂ PLOPI FĂRĂ SOȚ...*: COMPARATIVE

APPROACH 122

АЛЕКСАНДР ВИТЮК

CONTINUUM ДЖАКО ПАСТОРИУСА ДЛЯ БАС-ГИТАРЫ: ЗАМЫСЕЛ, КОМПОЗИЦИОННЫЕ
ОСОБЕННОСТИ, СПЕЦИФИКА ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ

CONTINUUM DE JACO PASTORIUS PENTRU CHITARĂ-BAS: CONCEPT, PARTICULARITĂȚI
ARHITECTONICE, SPECIFICUL MIJLOACELOR MUZICALE

CONTINUUM BY JACO PASTORIUS FOR BASS GUITAR: CONCEPT, COMPOSITION PECULIARITIES,

SPECIFICS OF EXPRESSIVE MEANS 129

МИХАИЛ АГАФИȚА

CHITARA CLASICĂ MODERNĂ ÎN OGLINDA ISTORIOGRAFIEI MUZICALE RUSEȘTI

THE CLASSICAL GUITAR IN THE MIRROR OF THE RUSSIAN MUSICAL HISTORIOGRAPHY 141

ARTĂ MUZICALĂ

MUSICAL ART

PARTIDELE VOCALE DIN CICLUL VOCAL-SIMFONIC EU SUNT TU DE PAVEL GAMURARI: ABORDĂRI DE AUTOR

VOCAL PARTS FROM THE VOCAL-SYMPHONIC CYCLE I AM YOU BY PAVEL GAMURARI: AUTHOR'S APPROACHES

PAVEL GAMURARI¹,

doctor în arte, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU: 781.61:821.135.1.09
784.3:781.61

În articol este prezentată analiza de autor a trei părți vocale (I, III și V) ale ciclului vocal-simfonic „Eu sunt Tu”, fiecare fiind scrisă pe baza unuia din poemele stănesciene selectate. Respectiv, aici este aprofundată relația text-muzică prin investigarea manifestărilor stilistice și de limbaj, sunt descifrate mai multe expresii muzicale de natură melodică, ritmică, texturală, orchestrală etc. sau de caracter sintetic, exprimând o multitudine de ipostaze pe care poezia stănesciană le obține în acest ciclu vocal-simfonic. Ideile teoretice principale își găsesc confirmarea în mai multe exemple muzicale cu care este suplimentat articolul. Concluziile se referă la polivalența și, totodată, la originalitatea abordărilor componistice ce surprind conținuturile de esență filozofică, profund lirice ale verbului stănescian.

Cuvinte-cheie: Nichita Stănescu, lirică poetică, lied, cântec, muzica contemporană, poezie românească, ciclu vocal-simfonic, lirica vocală, tehnică componistică, tehnici vocale

The article presents the author's analysis of three vocal parts (I, II, and V) of the vocal-symphonic cycle „I AM YOU” each written on one of the selected poems by N. Stănescu. The text-music relationship is deepened by investigating the stylistic and language manifestations and several musical expressions of melodic, rhythmic, textural, orchestral, etc. or of synthetic character are deciphered, expressing a multitude of hypostases that the poetry of Stănescu obtains in this vocal-symphonic cycle. The main theoretical ideas are confirmed by several musical examples which are added to the article. The conclusions refer to the versatility and, at the same time, originality of the compositional approaches that capture the essentially philosophical, profoundly lyrical content of Stănescu's verb.

Keywords: Nichita Stănescu, poetic lyric, lied, song, contemporary music, Romanian poetry, vocal-symphonic cycle, vocal lyric, compositional technique, vocal techniques.

¹E-mail: paul.gamurari@amtap.md

Muzica este una dintre cele mai potrivite și provocatoare arte în descifrarea mesajului ascuns de către creator, iar interacțiunea dintre muzică și literatură este unul dintre cele mai ample și complexe subiecte din muzicologie. Compoziția muzicală poate avea mai multe semnificații, poate chiar tot atâtea câte interpretări a avut. „Atâta timp cât va exista arta sunetelor, compozitorii vor pune datele ei semantice în noi ecuații, creând premise pentru apariția unor imagini sonore și concepții muzicale inedite, și, implicit – premise pentru evoluția muzicii, în general” [1 p. 184].

Transpunerea muzicală a versurilor marelui poet român Nichita Stănescu pune în fața compozitorului mai multe sarcini, cea mai importantă fiind, în opinia noastră, legată de semantica versului său, cuprinsă în mod plastic în volumul celebru de poezii *Necuvintele*. Compozitorul caută să redescopere *necuvintele*, să le „elibereze” din „menghina” verbului prin identificarea și asocierea acestora cu anumite sonorități timbrale sau prin alte modalități și procedee de expresie muzicală, în urma cărora ele capătă noi dimensiuni semantice, nebănuite, ascunse în adâncul ființei și conștiinței umane. În acest sens, ne-am propus să desprindem, în cadrul formei de ciclu vocal-simfonic, complexele și multiplele semnificații ale versului stănescian, pornind de la tematica iubirii.

Poezia lui Nichita Stănescu a constituit obiectul unor nenumărate studii de critică literară, eseuri, cărți etc. scrise de cei mai versați critici și istorici literari români. „Nimeni, de la Eminescu încoace, admirat sau pizmuit, n-a fost cercetat cu atâta osârdie...”, opinează A.D. Rachieru, remarcând că „*stănescianismul*” (original, inegal, prolix, inițiativ, ermetizant, imponderabil, efeminat, fascinant, volatil etc., de răsfăț stilistic) a devenit un fenomen socio-cultural. Și a impus, cu superbie, o nouă poetică” [2 p. 185].

S-a scris mult despre particularitățile „limbii poezicești” (după expresia poetului) a lui Nichita Stănescu, o limbă încifrată atât la nivel lexical cât și semantic. Unul din cele mai recente studii (de doctorat) la această temă aparține cercetătoarei Oana Chelaru-Murăruș [3]. Construindu-și un sistem riguros de analize, autoarea vorbește despre caracterul „transgresiv” al poeziei stănesciene. Deosebit de interesante sunt digresiunile în lexicul stănescian, care se referă la ipostazele derivate ale substantivului, adjectivului, verbului, la rolul sufixelor, prefixelor, al omonimiilor și sinonimiilor etc.

Având în vedere amploarea și forța emotivă a poemelor stănesciene, care ating straturi profunde ale ființei umane, considerăm că limbajul și mijloacele de expresie abordate în muzica ciclului se încadrează în tendințele postmoderniste de factură expresionistă. La baza acestuia se află sonoritatea și energia vocii umane, cu posibilități de expresie timbrale de o largă diversitate

– de la vocalizarea muzicală, la intonația vorbită, declamată, de la strigătul disperat la șoaptă. Astfel, melodica vocală capătă trăsături „non-vocale” – disonanțe, salturi abrupte, cromatizare etc., pierzând din calitățile sale de cantilenă, iar ritmica regulamentară se supune unor rigori diferite, bazate pe sincope și accentuări complexe.

Prima parte a ciclului vocal-simfonic *Eu sunt Tu*, scrisă pentru bariton și orchestră simfonică mare, cuprinde câteva subdiviziuni, ce corespund împărțirii convenționale a textului în compartimente mai mici.

Publicat în volumul *O viziune a sentimentelor* (1964), poemul stănescian *Leoaică tânără*, iubirea se înscrie în tematica iubirii, exprimând o stare de grație a eului liric, aflat la întâlnirea cu acest sublim sentiment. Titlul exprimă o metaforă extrem de sugestivă, în jurul căreia este structurat întregul nucleu semantic al poeziei. *Leoaica*, ca simbol al iubirii tinere, adolescente, este tratată din perspectiva unei imaginații debordante, întruchipate prin mișcările ascensionale, surprinzătoare și ușor agresive, specifice acestei iubiri. Pe plan muzical, ideea este exprimată chiar în debutul creației, fiind sugerată de urcări și căderi amețitoare în partida solistului (Exemplul 1, cf. 1).

Exemplul 1:



Tema solistului vocal se bazează, în aspectul intonațional, pe alunecarea de la *do* la *sol* pe trisonul Do-major, revenind la fel de ușor la „*do*”-ul inițial într-o singură măsură, pentru ca apoi, în următoarea măsură să intoneze cvinta *do-sol* prin salt direct. Acesta este doar un exemplu, care denotă problematica intonațională, având scopul de a reda ușurința, avântul tineresc, energia.

Aceste urcări și căderi sunt amplificate ulterior și de senzația de instabilitate, de neliniște (Exemplul 2, cf. 4).

Exemplul 2:



Vectorul pasajelor ale grupului de instrumente de suflat de lemn, în special, al flautelor și clarinetelor, precum și al instrumentelor cu coarde, este ascendent, reliefând problematica traversării.

Întreg tumultul de trăiri și frământări adolescente este redat prin secvențele în partida corzilor (Exemplul 3, cf. 4, mm.18-22).

Exemplul 3:

4

The musical score shows five staves for string instruments: V-ni I, V-ni II, V-le, Celli, and C-bassi. The music is in 3/4 time and features a complex, zig-zagging melodic line across the instruments, marked with 'mp' (mezzo-piano). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures 18 through 22, with a box containing the number '4' above the measures.

Pasajele alcătuite din șaisprezecimi conțin secunde ascendente și descendente în jurul aceluiași interval de cvintă: viorile I și violoncelele intonează în unison de octavă secunde în jurul cvintelor „mi-si” și „re-sol”, iar viorile II și violele, respectiv, *re-la-bemol*, *fa-do* și *mi-si*. E de menționat, că conturul pasajelor este în zig-zag, fapt ce sporește forfota și denotă sentimentul de fierbere emoțională, de acumulare de energie în așteptarea răbufnirii. Pe parcursul lucrării acest motiv se dezvoltă, mișcarea avântată emanând speranță, cutezanță, prin mișcările ascendente ale orchestrei (fagot, alămuri, corzi) pe gama ton-semiton. În m. 35, prin sonoritatea alămurilor capătă chiar un caracter de bravură, ce exprimă aventura și riscurile iubirii, ale vieții în general. Însă în sânul oricărei idile a iubirii se ascunde un grăunte de neliniște, de patimă arzătoare. În fragmentul de mai jos se regăsește deopotrivă și această sugestie muzicală, ce se „ascunde” în meandrele cromatice ascendente în cvinte-cvarte pătrunzătoare, prevestitoare de nenoroc.

În acest context, cvintele armonice și răsturnare acestora – cvartele – au o conotație de presentiment dramatic. Această imagine este accentuată de semantica timbrului de alămuri și de intonațiile de apel. Astfel, compozitorul urmărește, asemeni poetului, transformarea iubirii dintr-un sentiment delicat într-o patimă violentă, ucigătoare, ce domină asupra rațiunii: „Colții albi mi i-a înfipt în față. / M-a mușcat, leoaica, azi, de față!”. Cel stăpânit de această patimă depășește realitatea obiectivă: „Mi-am dus mâna la sprânceană, / La tâmplă și la bărbie, / Dar mâna nu le mai știe”, participând la o transformare radicală a legilor existenței, a naturii lucrurilor, a lumii. Eroul nu se mai recunoaște în această stare „și alunecă-n neștire / pe-un deșert în strălucire / peste care trece-alene / o leoaică arămie” – leoaică, care „pândise-n încordare”, transformând

sufletul iubitului într-un deșert, iar pe el – într-un etern călător ce străbate neantul (Exemplul 4, cf. 9).

Exemplul 4:

9 Più mosso

Bar. 

Și a - lu - ne - că - n ne - ști - re pe - un de - șert în stră - lu - ci - re

Problematica alunecării în neant a ființei rănite este redată prin intonația de „pull-up – push-off” sau „tragere – repulsie”: *do – mi-bemol, re – sol, fa-diez – si, si-bemol*, constituind conturarea trisonului *mi-bemol – sol – si-bemol* și, respectiv, cvintei *mi-bemol – si-bemol*. Însă noblețea și frumusețea sentimentul iubirii este capabilă să transfigureze întreaga lume, astfel, eul liric atinge o neașteptată perfecțiune „Si deodată-n jurul meu, natura / se făcu un cerc, de-a dura / când mai larg, când mai aproape, / ca o strângere de ape”. Întreaga ființă a devenit un sentiment, iar privirea, care „în sus țâșni”, oferă plenitudinea unei dimensiuni a împlinirii, a unui spațiu mirific, rotund, fără limite.

Poate că la nici un alt poet lirica nu a dezvoltat cu atâta pregnanță propriile norme de exprimare, propria existență, complet diferită de cea a logicii firești, a „prozei” vieții, împingând până la ultima limită experimentul limbajului pe care îl realizează poezia stănesciană.

Poemul ce stă la baza celei de-a **III-a părți** a ciclului – *Poveste sentimentală*, desprins din unul din primele volume stănesciene, intitulat *O viziune a sentimentelor* – plasează cititorul într-un timp mirific al adolescenței, în care eul liric se află într-un spațiu armonios, în care apar primele sentimente, ale unei iubiri pure, resimțite ca o nouă „întemeiere” a lumii. Poetul găsește o formă originală de a ne relata înfîrșirea dragostei și împlinirea rostului suprem al acesteia, prin prisma unei viziuni cosmice asupra Cuvântului, care, la început, a fost Iubire. În viziunea poetului, cuvântul a stat la începuturile lumii, iar „structura materiei, de la-nceput”, a fost clădită din cuvântul-iubire. Astfel, tratarea componistică încearcă să surprindă începuturile fragile ale unei iubiri, care, pe măsura trecerii timpului, devine tot mai puternică. Eul liric, cuprins pentru un moment de teama de a pierde acest sentiment mirific, se preschimbă, se dedică totalmente acelui „vârtej aproape văzut” al cuvintelor, acelei energii cu forțe creatoare – dragostea – care stă la originea lumii și a oricărui început.

În această ordine de idei, discursul muzical al acestei părți poartă un pronunțat caracter abstract – zborul, luminile, sunetele din această parte ne conduc spre imaginile poveștii genezei cosmice, umane. Astfel, una din cele mai pregnante trăsături este componenta epică a poemului,

în care cei doi îndrăgostiți se întâlnesc, refac în mod simbolic unitatea primordială, într-o împletire a timpului și a spațiului, în care Iubirea este sursa inepuizabilă a creației, cosmogonie repetată ritualic în spațiul poemului. Personajele se detașează parca de propria ființă, contemplându-se din afară.

Debutul părții a III-a este construit pe dialogul solistei (mezzo-soprană) cu orchestra. Urmând textul poetic, muzica tinde să exprime un sentiment încă necunoscut, care abia se înfiripă. În conformitate cu tabloul Creațiunii, având la bază spiritul Iubirii, sunt de menționat pauzele, semnificând spațiul primordial în care se formează „corpurile universului” – unitățile intonaționale (Exemplul 5, m. 11)

Exemplul 5:



Sentimentul aproape mistic al iubirii, în apariție, este accentuat atât prin plasticitatea contururilor melodice care exprimă lejeritatea cât și prin natura armoniilor modale care se întrevăd în structurile melodice, oscilând între trisonul mărit „do# (re bemol) – fa – la, sextacordul major do# – mi – la și trisonul major do# – fa (mi#) – sol#. O pondere aparte, în aspectul cu referire, au intonațiile de „înconjurare”: fa – la – sol#; fa – si – fa#; re – sol – fa#. Toate cele remarcate au referire la întreaga canavaua intonațională a părții și nu doar la exemplul adus mai sus.

Ca și în partea precedentă, se remarcă fundalul *ostinato* la contrabași, la care se adaugă mai apoi violoncelul și alto – aici, acesta contribuie la crearea imaginii nemișcate a începuturilor, iar dialogul dintre voce și instrumentele de suflat sugerează dihotomia relațională ființă-univers, eu-tu. Acest fundal are o funcție similară celei a pauzelor: de a crea spațialitate, aducând, totodată, prin „culoarea” timbrurilor utilizate și starea de așteptare.

Personajele Eu și Tu, chiar în începutul poemului: „Eu stăteam la o margine a orei / Tu – la cealaltă, / ca două toarte de amforă” – reprezintă însăși imaginea iubirii și a existenței – elementul magic prin care omul și lumea întreagă se integrează în ritmurile cosmice. Astfel, una din imaginile specifice textului se referă la oscilațiile pe planurile timp-spațiu: „Cuvintele zburau între noi, / înainte și înapoi (...) se roteau, se roteau între noi, / înainte și înapoi”. Mișcarea perpetuă, pendulară, este subliniată de verbele la imperfect și gerunziu – vedeam, stăteam, zburau, lăsam, înfîgeam, alergând. Am încercat să surprindem această imagine atât în fluiditatea ritmică oferită de frecvența măsurilor alternative cât și prin interludiile orchestrale (cf. 18, 20, 21

ș.a.) contrastante pe plan ritmic (cu compartimentul precedent), ce sugerează devenirea, bucuria, imaginate într-un „vârtej”, într-o rotire fantastică de vals.

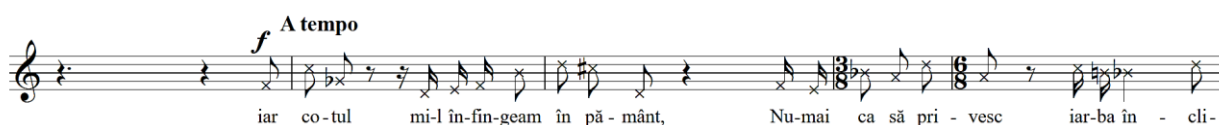
Imaginea „vârtejului aproape văzut”, a mișcării perpetue este sugerată și pe plan dinamic, mai ales în segmentul final, prin indicațiile *fp*, în *tremolo* din partida viorilor I și II.

Pe de altă parte, frica de a pierde această stare este un alt aspect urmărit în transpunerea muzicală a poemului. În cea de-a doua strofă, am apelat la procedeul de interpretare vocală *Sprechstimme*: „Vârtejul lor putea fi aproape zărit, / și deodată, / îmi lăsam un genunchi, / iar cotul mi-înfîgeam în pământ, / numai ca să privesc iarba-nclinată / de căderea vreunui cuvânt, ca pe sub laba unui leu alergând”. Versurile, în care se resimte străduința de a discerne sentimentul, s-au „materializat” în discursul unor linii melodice bizare, în meandre ritmice complicate, întrerupte de pauze, care sugerează neliniștea și tulburarea, nesiguranța.

Starea de neliniște provocată de gândul că sentimentul abia apărut ar putea să dispară este redată, deopotrivă, prin intonația aproximativă a manierei *Sprechstimme* și prin figurile intonaționale retorice ale interogării din partiția solistei. Rafalele marcat atente ale instrumentelor creează, la rândul lor, o stare de precauție, de nesiguranță. În structura acestor pasaje scurte în diapazonul de sextă se evidențiază, pe de o parte, intervalul de cvartă, care imprimă siguranță, urmat imediat de o secundă mică descendentă, care introduce sentimentul de îndoială. Sunt de remarcat și contururile pasajelor: mișcare ascendentă – mișcare descendentă, care, la rândul lor, imprimă nestatornicire, îndoială, balansare.

Senzația este puternic amplificată și de efectul sonor al procedurii în cauză (Exemplul 6).

Exemplul 6:

M.S. 

Finalul (cf. 21) prezintă un caracter mai încrezut, afirmativ al muzicii, într-o anumită accelerare – Eu și Tu se lasă duși de vârtejul vieții, contopindu-se într-o bucurie de proporții cosmice – element simbolizat, în special, de linia melodică a solistei care se contopește cu mișcarea orchestrală – vocea și oboiul 1 se împletesc într-un unison, într-un tempo tot mai accelerat.

În această parte predomină abordarea conceptuală a sursei poetice, discursul muzical de factură abstractă fiind supus unor mișcări și sensuri subtile ale verbului stănescian, în care se împletesc în mod organic istoria unei (aparent banale) iubiri, proiectată în spații universale atemporale, căpătând semnificații cosmogonice. Pe plan muzical, se remarcă reliefa

elementelor esențiale ale discursului – ritm, sistem sonor, dinamică – din perspectiva semantică a întruchipării sonore.

Conținuturile universului poetic stănescian oferă nenumărate prilejuri de gândire și contemplare asupra unor înalte dimensiuni filozofice – conștiința, evoluția personalității umane, a eului, traiectoriile destinului uman, iubirea ca mod de trăire și înțelegere a lumii etc., iar poemul *Scurtă vorbire*, selectat din volumul *Măreția frigului*, este una din cele mai elocvente mărturii în acest sens. Ca și în celelalte patru poeme, sentimentul central este motivul iubirii, cel puțin, poemul debutează cu o viziune declarativă totală asupra dragostei – „Vrei să trăiești numai pentru mine/ și singur/ și fără umbră, cum fără umbră este/ cifra unu?” – o abordare în care protagoniștii Eu și Tu sunt desființați prin contopirea totală, într-un tot întreg fără umbră, fără drept de apel. Astfel, spațiul limitat al sinelui este depășit, devenind nemărginire, în contextele simfoniilor întregului, în condițiile redescoperirii sinelui în alte dimensiuni, aidoma mirării ingenua a copilului din noi, care privește un copac, un animal, un cer. La Stănescu, Eul aspiră în sine întregul univers, lumea, fiind, în același timp, și Eu, și Tu, și, prin aceasta, devenind liber, concentrând imensitatea și oferindu-i un alt conținut, un alt contur, un spirit congruent ființei sale. Iată de ce, discursul poetic dialogal nu poate avea decât un caracter de ecou reflexiv și, mai ales, răspunsurile la întrebările puse nu pot fi așezate decât în spațiul afirmativ al lui *Da*, care, în acest poem, este un personaj ce poartă o discuție paradoxală cu Eul, exprimând o concordanță supremă cu acesta.

În viziunea noastră, poemul ales pentru **partea a V-a** a ciclului, produce o expresie extrem de sugestivă a universului poetic stănescian, ancorată în simbolismul de sorginte filozofică, specific creației sale, conținând simboluri speciale pentru ceea ce înțelegem prin conceptul de ființă în sine. În cartea sa *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, cercetătorul Corin Braga notează, referitor la acest text: „Aparent, poetul este ființa, și Da este ecoul său în oglindă, dar, în realitate, Da este pozitivitatea absolută, în timp ce poetul este cel care încearcă să o descrie, să o reflecteze. În sine însăși, entitatea aceasta „fără umbră” nu poate fi definită, înțelegând prin definire o relație de autocunoaștere, prin care obiectul devine propriul subiect. Ea nu poate spune că este cutare sau cutare lucru, ea pur și simplu este acel lucru” [citat din: 4 p. 196].

Astfel, pornind de la acest poem stănescian de o complexitate deosebită, ca și conținut semantic, am optat pentru dialogarea discursului muzical, după modelul versului, care în această parte capătă un caracter „teatralizat”, prin introducerea a doi soliști – mezzo-soprană și bariton, respectiv, vocea masculină este personajul *Da*, cea feminină – *Eul*.

Partea începe cu o Introducere calmă, și, totodată, alarmantă (stări induse de intervale de triton în orchestră). E de remarcat metrul iambic al ritmului cadențat al muzicii. Procedul de proliferare ritmică, determinat prin creșterea nucleului intonațional ritmic atât *ad initio* cât și *post manifesto*, evidențiază caracterul emfatic al narațiunii.

Ea/Eul întreabă – El/Da cade de acord întru totul, fără a intra în detalii și fără a o contrazice. Răspunsurile afirmative se succedă cu „valurile” instrumentale, care exprimă întreaga procesualitate micro- și macro-cosmică – mișcările sinelui, ale Eului, în care încap întreaga imensitate a universului.

Răspunsurile de fiecare dată apar într-o nouă expunere – *sotto voce*, *parlando* etc.

Un rol aparte îl are, în viziunea noastră, utilizarea unor diverse procedee de vocalizare – *sotto voce*, *recitando sotto voce*, prin care se accentuează intimitatea tainică a iubirii, a dedicației absolute. Începând cu m. 49, mezzo-soprano va recita textul, păstrând desenul ritmic indicat în partitură, suprapus pe intonații din partea I-a, la instrumentele aerofone.

„Valurile” pasajelor, având indicația *giocos*, exprimă bucuria Eului plin de energie. E de remarcat, că structura pasajelor este asemănătoare celei a pasajelor cu un caracter avântat din părțile precedente: secunde mici ce înrămează cvartele și cvartele mărite – fapt ce oferă, în rând cu alte procedee lexicale și structurale, omogenitate întregului ciclu.

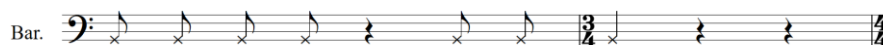
Intonațiile *giocos* apar ulterior și în partida viorilor, pe mișcarea contrară a corzilor grave *pizzicato*. Contrapunerea acestor două straturi generează o cantitate de energie sporită.

Formulele ritmico-intonaționale, „zigzagurile” liniilor contrapunctice ale orchestrei, sunt imaginile sonore ale „scurtei vorbiri” stănesciene, specifice poemului. Astfel, prin imitarea liniilor vocale, instrumentele orchestrei inițiază un *quasi* dialog cu orchestra *tutti*.

În mod deliberat, am plasat culminația părții – și a întregului ciclu – pe ultimul cuvânt al versului, răspunsul afirmativ final – *Da!*, care vine ca o afirmare a crezului poetic stănescian ce a pus mereu iubirea mai presus de orice sentiment omenesc (Exemplul 7, cf. 39).

Exemplul 7:

39
parlando sotto voce

Bar. 

Ci - ne să fiu? Eu sunt DA!

Concluzionând, menționăm că interpretarea componistică muzicală a poemelor alese înglobează conținuturile universului poetic stănescian, care se caracterizează prin înalte dimensiuni filozofice. Pentru ciclul vocal-simfonic au fost selectate versurile care sintetizează principalele simboluri și alegorii obsesive ale poeziei lui Nichita Stănescu, iar nuanțarea vocală a

discursului muzical se datorează utilizării variantelor timbrale ale soliștilor, precum și a varietăților de articulare a vocii (*sotto voce*, *parlando* etc.). În calitate de imagini sonore ale „scurtei vorbiri” stănesciene, specifice poemelor, sunt utilizate unele intonații-cheie, formule ritmico-intonaționale, dar și unele elemente de textură orchestrală. Textura orchestrală a lucrării îmbină în mod organic scriitura tradițională, precum dublări ale vocilor, imitații libere scurte, contrapunctarea vocilor etc. și scriitura nouă, de natură sonoră sau aleatorie, iar rolul orchestrei în ciclul vocal-simfonic *Eu sunt Tu* nu se limitează la acompanierea soliștilor, la dialogarea simplă sau la ilustrația muzicală, autorul susținând ideea că muzica poate dinamiza mesajul poetic al textului.

Referințe bibliografice

1. CHIRIAC, T. *Semantica muzicii: principii fundamentale* [online]. Iași: Artes, 2014 [accesat 1 mai 2020]. Disponibil: <http://www.tudorchiriac.com/studii%2FSEMANTICA%20MUZICII%2FSEMANTICA%20MUZICII%20%20corectat%2017.04.2016.pdf>.
2. RACHIERU, A.D. Nichita Stănescu, o „existență poetică”. In: *Limba Română*, 2019, nr. 1, pp. 185–196. ISSN 0235-9111.
3. CHELARU-MURĂRUȘ, O. *Nichita Stănescu – subiectivitatea lirică: poetica enunțării*. București: Univers, 2000. ISBN 973- 34-0806-9.
4. BRAGA, C. *Nichita Stănescu: Orizontul imaginar*. Ed. a 3-a. București: Tracus Arte, 2013. ISBN 978-606-664-198-2.

„EU AM RĂMAS UN ROMÂN LA PARIS...” (MARCEL MIHALOVICI: DESCHIDERE SPRE UNIVERSALITATE)

**”I HAVE REMAINED A ROMANIAN MAN IN PARIS...”
(MARCEL MIHALOVICI: OPENING TOWARDS UNIVERSALITY)**

AUGUSTINA FLOREA²,
asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU: 78.071.1(498)
[780.8:780.614.332.082.2]:781.61**

Creația lui Marcel Mihalovici, unul dintre cei mai recunoscuți compozitori români stabiliți la Paris, elucidează paradigma evolutivă a școlii componistice românești din prima jumătate a secolului XX, marcată de tendința de apropiere către fenomenul muzical universal european prin asimilarea influențelor stilistice ale romantismului, în special, ale romantismului enescian. Apreciat de

² E-mail: a.f.1987@hotmail.com

contemporani celebri, ca M. Ravel, V. d'Indy, F. Poulenc etc., onorat cu premii și distincții internaționale, titlurile de membru corespondent al Institut de France și al Académie des Beaux-Arts, M. Mihalovici a elaborat un stil muzical de factură universală, care denotă o simbioză stilistică miraculoasă între reflecții ale romantismului, unele influențe ale folclorului românesc, precum și anumite implicări ale tehnicilor contemporane, limbajul muzical sporadic alunecând spre serialism.

Cuvinte-cheie: folclor românesc, influențe romantice, romantism enescian, programatism, universalitate, serialism

The work of Marcel Mihalovici, one of the most renowned Romanian composers settled in Paris, elucidates the evolutionary paradigm of the Romanian Composition School in the first half of the 20th century, marked by the tendency towards getting close to the European universal musical phenomenon by assimilating stylistic influences of Romanticism, especially, of the Enescu Romanticism. Appreciated by his famous contemporaries, such as M. Ravel, V. d'Indy, F. Poulenc etc., honored with a lot of awards and international distinctions, elected Corresponding Member of Institut de France and Académie des Beaux-Arts of Paris, Marcel Mihalovici created a musical style of universal nature, which denotes a miraculous stylistic symbiosis between the reflections of Romanticism, some influences of Romanian folklore, as well as certain implications of contemporary techniques, sporadic musical language drifting towards serialism.

Keywords: Romanian folk music, Romantic influences, Enescu Romanticism, programmatism, universality, serialism

Introducere

Aidoma unor personalități ca George Enescu, Constantin Brâncuși, Eugen Ionesco sau Emil Cioran, compozitorul Marcel Mihalovici (1898-1985) este considerat drept una din figurile-cheie ale elitei culturale de origine română, care s-a afirmat în contextul spiritual parizian și universal al secolului XX [1]. Născut pe 22 octombrie 1898 la București, el manifestă capacități componistice de la vârsta de 11 ani, fiind îndrumat la începutul studiilor muzicale (1908-1919) de profesori remarcabili, ca D. Cuclin (armonie), R. Cremer (contrapunct), F. Fischer și B. Bernfeld (vioară). Învrednicindu-se de Mențiunea a II-a la Concursul George Enescu (1918), acordat pentru *Preludiu antic pentru harpă cromatică și orchestră de coarde*, Marcel Mihalovici este îndemnat de maestru să-și perfecționeze cunoștințele la Paris. Urmând acest sfat, își continuă studiile la *Schola cantorum* (1919-1925), avându-i ca mentori pe Vincent d'Indy (compoziție și dirijat), Nestor Lejeune (vioară), Léon Saint-Réquier (armonie) și alții. Absolvind prestigioasa instituție, M. Mihalovici, tentat de atmosfera culturală privilegiată a capitalei franceze, se stabilește la Paris, integrându-se organic în climatul său muzical ca autor de succes al numeroaselor lucrări în toate genurile muzicale: predispus pentru scena lirică (7 baletе, 5 opere³), excelează în muzica simfonică, de cameră, corală, vocală și de film.

³ Printre acestea era și opera *Krapp* (1960) pe libretul dramaturgului Samuel Beckett (1906-1989), deținător al premiului Nobel pentru literatură (cei doi artiști erau și prieteni de familie, cuplul Beckett nutriend o deosebită admirație pentru soția compozitorului – Monique Haas, talentată pianistă franceză).

Activează în diverse reuniuni de creație (Societatea de muzică contemporană *Triton*, Societatea muzicii de cameră, gruparea *École de Paris*), ce întrunesc nume de rezonanță de talia lui S. Prokofiev, D. Milhaud, A. Honegger etc. Înalt apreciat de public și contemporani iluștri, ca F. Poulenc⁴, M. Ravel, A. Gastoué și alții, este menționat prin numeroase premii internaționale, activează ca profesor de morfologie muzicală la *Schola cantorum* (1959-1962), devine membru corespondent al *Institut de France* (1955) și al *Académie des Beaux-Arts* (1964).

Creația și activitatea lui M. Mihalovici – expresie a spiritualității românești

Plecând pentru urmarea studiilor la Paris, Marcel Mihalovici continuă, în repetate rânduri, să participe la concursul *George Enescu*, obținând în 1921 premiul II cu o *Sonată pentru vioară și pian*, iar în 1925 – premiul I pentru *Introducere și mișcare simfonică*. El desfășoară o intensă colaborare cu prietenii și colegii de breaslă „de acasă”, devenind, alături de Alfred Alessandrescu, Mahail Jora, Mahail Andricu și alții, unul dintre fondatorii *Societății compozitorilor români* din București (1921). După stabilirea definitivă în capitala franceză (1925), tânărul M. Mihalovici, încadrându-se în ambianța culturală a Parisului, își regăsește un pilon al spiritualității românești în creațiile lui G. Enescu și C. Brâncuși, precum și în relațiile amicale cu acești corifei ai culturii naționale – relații eternizate pe filele de memorialistică incluse mai târziu în cartea *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni* [2].

Peste ani, mai mulți contemporani vor relata cu admirație, că M. Mihalovici devenise „umbra” lui Enescu, alături de care s-a aflat, susținându-l și îngrijindu-l până în ultimele-i clipe de viață. Pianista Lorry Wallfish într-un interviu mărturisea: „Cu mare durere am constatat, că starea sănătății lui Enescu era din ce în ce mai precară. Un amănunt. De câte ori l-am vizitat la Paris, pe lângă dânsul era în permanență Marcel Mihalovici, un prieten foarte devotat și un om de mare valoare și suflet” [3]. Asume pe ajutorul lui M. Mihalovici a contat Enescu, lucrând la finalizarea *Simfoniei de cameră*: din motive de sănătate, el i-a predat partitura pentru a include indicațiile de interpretare. Dictate de compozitor, acestea au fost notate de către M. Mihalovici pe o foaie, pe care el a păstrat-o „ca pe o adevărată relicvă” și apoi a înmănat-o, ca un „document extrem de prețios și mișcător” [2 p. 73], muzicienilor români C. Silvestri, I. Dumitrescu, M. Jora, A. Mendelson (ei veniseră la Paris pentru comemorarea unui an după trecerea maestrului în neființă), încredințându-le transmiterea lui la *Muzeul Enescu*.

⁴ F. Poulenc într-un interviu declară: „(...) îl consider pe Marcel Mihalovici drept cel mai bun compozitor al școlii străine de la Paris. În fiecare an el aduce noi dovezi ale individualității și talentului său, exprimate printr-o tehnică plină de măiestrie” [3].

Pe tot parcursul vieții compozitorul susține o vastă corespondență [4] cu diferite personalități marcante din țara natală, aceste epistole prezentând un document solid – cantitativ, și relevant – emotiv, ce evocă dorința sa fierbinte și neconținută de a-și păstra „matricea spirituală românească” [5 p. 37]. Astfel, unele scrisori denotă efortul lui M. Mihalovici în promovarea creației compozitorilor români în ambianța culturală pariziană. Spre exemplu, el relatează, că a organizat ca în unul dintre concertele desfășurate de către societatea *Triton* să fie cântate „Sonatele de Silvestri și Michel (Mihail Andricu – *n.a.*), Trio-ul lui Feldman” [4 p. 76]. Iar lui Paul Constantinescu el îi comunică: „Aseară Valentin Gheorghiu a dat aici un superb concert. Sala *Gaveau* era plină (...). Succes mare, mare de tot. A cântat superb de frumos. Piese de talie (*Variațiuni* și *Toccata* – *n.a.*) au stârnit niște aplauze, cum rar se aud la Paris” [4 p. 76].

Își aduce aportul la propagarea muzicii românești și Monique Haas (1909-1987), care a interpretat la Paris *Sonata* enesciană în *fa # minor*, op. 24, nr. 1. Cu multă admirație autorul îi scrie lui M. Mihalovici: „Mon cher ami! Hourrah pour Dame Monique! Je disais bien, que c’est un ange (...)! Je serai heureux de collaborer avec Dame Monique (...)!” [4 p. 75].

Totuși, cea mai elocventă dezvăluire spiritualitatea românească a compozitorului se manifestă în creația sa muzicală. De-a lungul anilor, el compune lucrări cu o transparentă coloristică națională, precum sunt piesele simfonice: *Chindia. Dans popular românesc* (1929), *Capriciu românesc* (1936), *Rapsodia concertantă în stil popular românesc* (1951) și altele. Însă limbajul mai multor creații ale sale este grefat de aplicarea atentă a unor elemente ale melosului popular, C.L. Firca, în contextul respectiv, accentuând o nouă viziune în abordarea folclorului – prin valorificarea lui în procesul asimilării acestuia în cadrul unor tehnici componistice moderne [6 p. 60]. În rezultat, M. Mihalovici, pe parcursul carierei sale, elaborează un stil muzical de factură universală, îmbrățișând, după cum menționează Viorel Cosma, diverse stiluri contemporane, uneori utilizând mijloace armonice cromatice, alteori – alunecând spre serialism [7].

Însăși compozitorul comentează tendințele național-universaliste în creația sa – pe de o parte, conexiunea la cultura românească, iar pe de alta, încadrarea în ambianța culturală a Parisului – în modul următor: „Muzica, pe care o scrie un compozitor este puternic influențată și de apartenența lui națională, și de mediul în care a fost concepută: involuntar, scrii pentru un anumit public care știi că te va asculta, în primul rând, pentru anumiți instrumentiști sau cântăreți care te vor interpreta. Desigur, în muzica mea (...) se răsfrânge ceva din mediul capitalei franceze, din oamenii, din aerul, din lumina ei...” [4 p. 72]. Dar, în asemenea circumstanțe, este foarte semnificativ faptul că M. Mihalovici, stabilindu-se la Paris după finisarea studiilor în 1925,

își păstrează cetățenia română până în 1955, când devine membru corespondent al *Institut de France*, primind, simultan, pașaport de cetățean francez. Referindu-se la acest eveniment, în scrisoarea către academicianul George Oprescu el mărturisește ferma sa convingere cu privire la propria identitate etnică:

„[...] eu am rămas român timp de aproape 40 de ani⁵, la Paris. N-am vrut niciodată să iau altă naționalitate decât aceea care era a mea (...). Un pașaport, la urma urmei, nu este decât o hârtie, pe când inima este acel organ nobil care mereu palpita în noi și a mea niciodată nu a încetat de a palpita pentru țara în care m-am născut, pentru locurile în care mi-am petrecut copilăria și în care mi-a fost dată pentru întâia oară viziunea asupra frumosului, viziune care de atunci nu m-a mai părăsit” [4 p. 72].

Această declarație vibrantă dezvăluie mecanismul deschiderii spre universalitate în creația compozitorului, care întotdeauna a rămas „un român la Paris”, militând spre fuziunea celor două fenomene – *naționalul* și *universalul* – distincte, dar interdependente: „naționalul aspiră [...] la o valoare universală, iar universalul se sprijină, se dezvoltă pe valori naționale” [8 p. 89].

Continuitatea romantismului enescian – filiera deschiderii spre universalitate (Sonata pentru vioară și pian nr. 2, op. 45)

Instruit în mediul academic parizian, Marcel Mihalovici se formează ca un susținător fidel al neoclasicismului și romantismului muzical european. Însă reperul edificator nodal și modelul de referință al creației sale se axează pe principiile componistice ale lui G. Enescu – cel care, după cum menționează C.L. Firca, s-a impus atenției publicului internațional, dând glas „nostalgicului lirism de doinare românească” [9 p. 33], și care, concomitent, s-a manifestat ca „un caz particular în însăși arta romantică și târziu romantică europeană” [9 p. 33]. Aceeași autoare califică *romantismul enescian* ca unul matur, de sinteză, alimentat stilistic nu doar de romantismul de sursă franceză (inspirat din creația lui César Franck), dar și de cel de filiație germană (moștenit de la Johannes Brahms și Richard Wagner). Continuitatea tradiției romantismului european [10] și promovarea principiilor componistice ale *romantismului enescian* a marcat gândirea muzicală a unei pleiade întregi de compozitori autohtoni din prima jumătate a secolului XX, prezentând filiera magistrală a deschiderii muzicii românești spre universalitate.

⁵ În realitate, perioada aflării sale la Paris e mult mai îndelungată decât cea indicată în scrisoarea datată la 17 martie 1969: în ambianța muzicală a acestui oraș el a fost stabilit între anii 1919-1985 (66 ani).

O simbioză stilistică relevantă prin interferența tendințelor național-universaliste și tradițional-moderniste își regăsește o expresie inedită în *Sonata pentru vioară și pian nr. 2*, op. 45⁶, compusă de M. Mihalovici într-un context istoric dramatic – începutul celui de al Doilea Război Mondial (pe partitura lucrării fiind identificat locul și datarea creării acesteia: *Cannes, Décembre 1940 – Avril 1941*, precum și dedicația: *À Boguslav Martinů*)⁷.

Sonata este precedată de un *motto* preluat din textul sonetului *Myrtho* compus de poetul romantic Gérard de Nerval (1808-1855) în perioada de înflorire a stilului dat în literatură: *Je sais pourquoi là bas le volcan s'est rouvert... (Eu știu de ce vulcanul stins s-a trezit...)*. Conținutul programatic cu tentă exotică, orientală, se manifestă prin simbolul artistic al vulcanului în preajma erupției grandioase: rezonând metaforic cu forța trăirilor sentimentale ale eroului romantic, concomitent sugerând paralelisme asociative cu atmosfera explozivă din Europa în acel moment istoric. Acest simbol determină atât aplicarea excesivă a mijloacelor figurative orientate spre explorarea unor valențe romantice, pitorești, peisagistice, cât și a celor de factură expresionistă, cu propriile-i sentimente exacerbate de durere și spaimă.

Sonata prezintă un ciclu tripartit: *Allegro molto appassionato, Larghetto cantabile, Molto vivace*, partitura ei fiind notată fără semne la cheie, aspectul tonal manifestându-se foarte vag⁸. Spectrul de imagini abordat în această creație manifestă conotații semantice de filiație romantică [10], moștenite de la înaintașii stilului, compozitorii romantici europeni: mesajul estetic fiind axat pe ideea aspirației și avântului eroului romantic – fire impacientă în perpetuă căutare și năzuință frenetică spre ideal. Paleta de imagini exteriorizează cu relevanță evoluția stărilor de spirit și trăirilor emotive – *fortuna labilis* – indiciu definitoriu al *eul-ului* eroului romantic. Acestea, la rândul său, modelează cromatica imaginilor muzicale proeminent contrastante: pătrunse de avânt și impetuozitate, tensiune și exaltare, iar în opoziție cu ele – impregnate de un lirism răvășitor, plin de candoare sau contemplare pastorală, iar uneori, pătruns de tristețe și sentimente funeste. Interacționarea imaginilor pe parcursul ciclului determină transformări esențiale în aspectul imagistic, precum și în structura ritmico-intonațională a tematismului muzical.

Discursul muzical în cadrul Sonatei se polarizează în jurul a două elemente sugestive:

1. Plasticizarea aluziilor la bubuiturile înăbușite subterane în preajma erupției vulcanice – prin repetiția multiplă, cu obstinație și ferocitate, a unuia și aceluiași sunet (în cadrul primei teme

⁶ Marcel Mihalovici, *2-eme Sonate pour violon et piano*, op. 45. Paris: Editeur Heugel, 1954.

⁷ Analiza detaliată a sonatei este redată în articolul: Florea, A. *Echoes of romanticism in violin and piano sonata no. 2, op. 45 by Marcel Mihalovici – analytical landmarks for an upscale interpretation* [11].

⁸ Manifestă o concepție lărgită a tonalității: p. I (f-moll/F-dur), p. II (As-dur), p. III (f-moll/F-dur).

secundare din final) sau acord (înaintea și în fundalul celei de a doua teme secundare din mișcarea dată); prin intervenirea pe parcursul demersului muzical a acordurilor stringente, cu alură de *cluster*, alternate cu figurații agitate, interpretate în manieră „percuționistă”; chiar și TP din final se desfășoară, având remarca *ruvido* – la început și *feroce* – la încheierea mișcării, similar aplicându-se și ultimul acord al lucrării.

2. Plasticizarea imaginilor pastorale cu propriile-i „voci ale naturii” (ciripitul păsărilor, șopotul frunzelor, adierea vântului etc.), concentrate, în special, în partea a doua, susținută în sfera emotivă contemplativă, caracteristică nocturnelor romantice: aici se aplică frecvent trilurile, apogiaturile, figurațiile (*con sordino*), pasagiile (*delicatamente e fluido*).

Aceste două elemente cu tentă vădit ilustrativă realizează și o importantă funcție sugestiv-semantică: ele apar în momentele-cheie ale finalului – tratare și codă, fiind prezentate în confruntare directă prin suprapunerea „trilurilor” și „bătăilor” ritmice în derulare concomitentă continuă (în primul caz – 18 măsuri, în cel de al doilea – 28 măsuri). Aceste elemente figurative sunt distanțate în registrele extreme – cel înalt și cel profund, detașarea altitudinală căpătând un sens plasticizator distinct, semnificând „prăpastia” infinită între simbolurile artistice respective.

Un rol decisiv în dezvăluirea concepției tragice încifrate în această creație o are intonația parvenită în compartimentul tratării din partea întâi a Sonatei: motivul *Dies irae*, modificat, dar repetat multiplu la ambele instrumente cu o permanentă sporire dinamică. În punctul culminant motivul dat, „înveșmântat” în factură acordică, creează o atmosferă sinistă. În acest context, apare tema secundară: imaginea ei lirică se transfigurează, captând neliniște, tulburare (*quasi tromba*).

Sugestivitatea figurativă a imaginilor muzicale identificate se completează cu momente marcate cu o semnificație artistică de reculegere și meditație. Astfel, la sfârșitul expoziției, din mișcarea întâi apare o temă (*a T^o molto tranquillo*) cu un caracter tânguitor și nostalgic: evoluarea ei în descreștere sonoră până la *ppp* încheie secțiunea, pregătind demararea tratării. În mod similar, în finalul Sonatei, după expoziție, urmează un monolog meditativ în partida de vioară *solo*, acesta, cu multă expresie încheind compartimentul respectiv, conducând spre tratare.

Toate procedeele figurative aplicate în Sonată, concomitent cu semnificațiile „desprinse” din *motto*-ul romantic, exteriorizate transparent, perceptibil, în imagini muzicale ilustrative, dezvăluie principalul mesaj al Sonatei, conceput prin referință la perioada istorică, în care ea a fost creată – mesaj, exprimat cu multă subtilitate alegorică și amploare dramatică în preajma cataclismelor dezastruoase ale celui mai sângeros război mondial.

Concluzii

Astfel, în Sonata violonistică de M. Mihalovici se constată reconceptualizarea reperelor semantice moștenite de la estetica romantismului muzical european și cel enescian: antiteza imagistică între visul despre ideal și realitate în contextul secolului XX, în special, în perioada de la începutul dezlănțuirii celui de al Doilea Război Mondial este reinterpretată prin juxtapunerea imaginilor-simboluri: pace și război, viață și moarte, beatitudinea contemplării naturii și sentimentele exacerbate de groază și deșertăciune. Aceste imagini exprimate metaforic prin aplicarea *motto*-ului poetic generează, după cum a fost menționat, explorarea unor procedee muzicale plasticizatoare, caracteristice pentru programatismul romantic, iar uneori – și celor de factură expresionistă – cu sonorități incisive și culori stridente, generate de viziunea tragică a lumii și ciocnirea ireconciliabilă a aspirațiilor spirituale înalte cu realitățile războiului mondial.

Generalizând opiniile expuse mai sus, putem menționa că în *Sonata pentru vioară și pian* nr. 2, op. 45 de Marcel Mihalovici se pot observa unele mecanisme componistice ale deschiderii către fenomenul muzical universal, „poarta” spre universalitate manifestându-se prin sinteza între *tradiția romantică* – în plan imagistic, și *modernitatea stilistică* – în aspectul mijloacelor figurative.

Referințe bibliografice

1. CAJAL, N. Opera lui Marcel Mihalovici – contribuție de prim-plan în arta secolului XX. In: *Centenar „Marcel Mihalovici”, 1898-1985: comunicări prez. la simp. „Marcel Mihalovici”, 22–23 oct., 1998*, București. București: Ed. Muzicală, 2001, pp. 11–17. ISBN 973-42-0242-1.
2. MIHALOVICI, M. *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni*. București: Ed. Eminescu, 1990. ISBN 973-22-0099-5.
3. MISCHIE, D. Românii din umbră: Compozitorul Marcel Mihailovici, martor al ultimelor clipe ale lui George Enescu și colaboratorul lui Samuel Becke [online]. In: *Adevărul.ro*. 14 aug. 2017 [accesat 10 noiem. 2019]. Disponibil: https://adevarul.ro/cultura/istorie/romani-umbra-compozitorul-marcel-mihalovici-prietenul-enescu-colaboratorul-beckett-1_5991816f5ab6550cb8fcdfe/index.html.
4. MAGAZIN, A. Portret Marcel Mihalovici din pagini de corespondență. In: *Muzicologia mirabilis*. Iași: Artes, 2017, vol. 4, pp. 71–78. ISSN 2065-6793.
5. RÂPEANU, V. Marcel Mihalovici și matricea spirituală românească. In: *Centenar „Marcel Mihalovici”, 1898-1985: comunicări prez. la simp. „Marcel Mihalovici”, 22–23 oct., 1998*, București. București: Ed. Muzicală, 2001, pp. 37–45. ISBN 973-42-0242-1.

6. FIRCA, C.-L. Teze privind modernitatea artei lui Marcel Mihalovici. In: *Centenar „Marcel Mihalovici”, 1898-1985: comunicări prez. la simp. „Marcel Mihalovici”, 22–23 oct., 1998*, București. București: Ed. Muzicală, 2001, pp. 58–69. ISBN 973-42-0242-1.
7. COSMA, V. Marcel Mihalovici. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2001 [accesat 17 noiem. 2019]. Disponibil: <https://www.oxfordmusiconline.com>.
8. NICULESCU, Ș. George Enescu și limbajul muzical din secolul XX. In: *Studii de muzicologie*. București: Ed. Muzicală, 1967, vol. 4, pp. 89–95.
9. FIRCA, C.-L. *Direcții în muzica românească, 1900–1930*. București: Ed. Academiei RSR, 1974.
10. FLOREA, A. The evolution process of the sonata for violin and piano genre in the early phase of the romantic period: Intern. Mus. Congress. 3rd ed., 28–30 oct., 2016, Timișoara. In: *Congresul Internațional de Muzicologie*. Timișoara: Eurostampa, 2016, pp. 266–274. ISSN 2285-6269. ISSN-L 2285-6269.
11. FLOREA, A. Echoes of romanticism in violin and piano sonata no. 2, op. 45 by Marcel Mihalovici – analytical landmarks for an upscale interpretation. In: *Review of artistic education*. Iași: Artes Publishing House, 2020, nr. 19–20, pp. 46–57. ISSN 2501-238X. ISSN-L 2069-7554.

STRING QUARTET V. ЧОЛАКА: ОБРАЗНАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ПРОЦЕСС ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ И СТРУКТУРУ ЦИКЛА

CVARTETUL DE COARDE AL LUI V. CIOLAC: DRAMATURGIA DE IMAGINI ȘI INFLUENȚA EI ASUPRA PROCESULUI TEMATIC DE DEZVOLTARE ȘI A CICLULUI STRUCTURAL

STRING QUARTET BY V. CIOLAC: FIGURATIVE DRAMATURGY AND ITS INFLUENCE ON THE THEMATIC DEVELOPMENT PROCESS AND THE CYCLE STRUCTURE

МАРГАРИТА БЕЛЫХ⁹,
conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU: 785.74:781.61

Музыка сочинения лирико-драматического характера отражает широкий спектр чувств и впечатлений, связанных с философской темой «Жизнь и судьба». В данной статье

⁹ E-mail: repriza.belih@yandex.ru

рассматривается проблема конкретного воплощения оригинального замысла автора в создании разветвленной системы тематизма, отразившей образные антитезы – рока и гуманистического начала, уделяется большое внимание вопросам разработки ламентозного тематизма, а также процессу трансформации мелодического тематизма в сонорно-формы, выявляется большая роль имитационно-канонической полифонии в сочетании с гетерофонией и оригинальными приемами полиостинатной техники. В статье прослеживается постепенное доминирование в процессе развития негативного образного начала и его утверждение в финале квартета.

Ключевые слова: квартет, цикл, ламентозный тематизм, сонорно-фактурные формы, имитационно-каноническая полифония, гетерофония, полиостинато

Muzica compoziției lirico-dramatice reflectă o gamă largă de sentimente și impresii asociate temei filosofice „Viața și soarta”. Acest articol examinează problema întruchipării specifice a ideii originale a autorului în crearea unui sistem ramificat de tematism, care reflecta antiteze figurative – rockul și începutul umanist; acordă o mare atenție dezvoltării tematismului lamentabil, precum și procesului de transformare a tematismului melodic în forme sonore; dezvăluie rolul important al polifoniei imitației canonice combinat cu heterofonia și tehnicile originale ale tehnicii poliostinate. În articol se studiază dominanța treptată a principiului imaginativ negativ în procesul de dezvoltare și aprobarea acestuia în finalul cvartetului.

Cuvinte-cheie: cvartet, ciclul structural, tematism lamentabil, forme texturate de sonor, polifonie imitație-canonică, heterofonie, poliostinato

The music of the lyrical-dramatic composition conveys a wide spectrum of feelings and impressions connected with the philosophical theme of «Life and Fate». This article examines the problem of the specific realization of the author's original idea aimed to create a ramified system of themes reflecting creative antitheses – of fate and of humanistic beginning, it pays great attention to the development of the lamenting themes and the process of transformation of the melodic themes into sonorous forms; reveals the important role of imitation-canon polyphony combined with heterophony, and the original features of the poliostinato techniques. The article examines the gradual domination of a negative creative beginning in the process of development and its reinforcement in the quartet finale.

Keywords: quartet, cycle, lamenting theme, sound structured forms, imitation-canon polyphony, heterophony, poliostinato

Струнный квартет В. Чолака был написан в 2016 г. и исполнен *Kaizer band* в 2017 г. на очередном ежегодном музыкальном фестивале *Zilele Muzicii Noi*. Произведение произвело сильное впечатление на слушателей особой концентрацией лирико-драматической экспрессии, спектром чувств, связанных с внутренним восприятием действительности далеко не оптимистического свойства, отражающих, по сути, философские вопросы жизни и смерти. Они подсознательно встают перед зрелым человеком, художником, ощущающим обостряющиеся конфликты современной действительности, интуитивно предчувствующим неотвратимость будущих катаклизмов и психологически сложных и трудных ситуаций их преодоления.

В. Чолак – талантливый и чуткий музыкант, сочинения которого направлены к слушателю, вызывают его непосредственную реакцию и сопереживание. *Струнный квартет* относится к числу произведений медитативного плана, в котором живой поток музыкальных мыслей, затрагивая важный срез внутреннего размышления, диалога,

включает и моменты активной действенности, стимулирующие становление человеческой воли противостоять трагическим ситуациям. Три части *Квартета* тематически связаны и исполняются *attacca*. Все они, в зависимости от характера тематического материала и способа его изложения, могут иметь обобщенное программное истолкование: I ч. – «Неразрешенные вопросы»; II ч. – «Монологи»; III ч. – «Конфликты». Особенность цикла произведения в том, что в I ч. дается поляризация образных начал, II ч. дает осмысление происходящего в психологическом времени. В финале раскрывается стихийная действенность негативного начала в конфликтных столкновениях с проявлениями живого человеческого чувства.

Негативное начало в произведении обезличено. Оно представлено сонорным диссонантным комплексом, который формируется путем имитационного наслоения больших септим, вступающих в увеличенную, затем в малую секунду и малую терцию. Постепенное его разрастание до многозвучной диссонантной вертикали ($b-e-a-des^1-dis^1-c^2-d^2$) сопровождается резким увеличением динамики до *ff*. Ее резкое, пронзительное звучание рождает эхо в виде ее стаккатных повторений *pizz.*, разорванных паузами на *P*. Это созвучие символизирует нечто страшное, грозное, своего рода фантом, противостоящий человеку.

Пример 1

Контрастное эмоциональное начало также воплощено в мелодико-гармоническом блоке. В его основе лежит интонация-знак – ламентозная терцовая попевка с секундовым окончанием¹⁰ [1 с. 70]. В ней каждый нюанс артикулирован ритмически; синкопированное начало, словно вздох, предваряет восходящий терцовый мотив плача, выделенный крупной длительностью, с последующим нисходящим хроматическим скольжением, завершающимся *sf*. Мелодическая интенсивность значительно усилена и напряженностью гармонизации: ладовая устойчивость звука *a* снимается резко диссонирующим созвучием сопровождения: экспрессивность завершения мотива подчеркнута использованием D^2 с пониженной квинтой в контексте *a-moll*. Композитор ярко выделяет этот мотив как символ страдания.

¹⁰ Сопоставляя подобные интонации с языковыми единицами, М. Арановский называет их музыкально-речевыми лексемами. Под музыкально-речевой лексемой он понимает «любое относительно краткое образование, которое входит в текст как целостное», определяя самостоятельность такого образования <...> по способу *функционирования* в тексте в качестве *типового* элемента. Типовым элемент может считаться <...>, «если он повторяется в разных текстах и его встречаемость достигает (интуитивно) высоких значений».

При втором сопоставлении двух начал, ламентозный мотив с вариантной гармонической дублировкой повторяется терцией выше. В третий раз (тт. 37-38) императивное, жесткое звучание первого созвучия на *sf* приводит к резкой смене фактуры: в возникшем имитационном пласте ведущая нисходящая линия первой скрипки, начинающаяся со звука *ges*² (ц. 1), строится на развитии фразы в диапазоне тритона. Из нее выделяется хроматическая попевка *f-e-es-g*, в которой при многократном повторении на одном высотном уровне постоянно меняется соотношение длительностей, что приводит к изменению артикуляции звуков и обострению субмотивных связей. Благодаря подобному развитию, мелодическая линия приобретает характер причета.

Пример 2

В партиях второй скрипки и альты, вступающих стреттно-канонически в малую секунду, ламентозная терцовая интонация предваряется хроматизированным предыктом, образующим мелодическое противодвижение ведущему голосу. Правда, с т. 43 и вторая скрипка и альт в ритмически варьированном виде имитируют верхнюю линию пласта, образуя ее разнообразные гетерофонные дублировки.

Описанные выше три фазы, сопоставляющие контрастные образные элементы, образуют своего рода тематическую экспозицию. Далее выделяются два этапа развития. В первом (ц. 2-3) композитор значительно обогащает лирический мотив благодаря развернутому предыкту, включающему восходящую секстовую интонацию в диапазоне малой ноты, чрезвычайно усиливая его экспрессию. Нарастание напряжения обусловлено и цепью восходящих имитаций мотива, достигающих *d*³. Весь имитационный блок построен по принципу свободного непропорционального канона, в котором нисходящие микроимитации в риспостах вариантно повторяются, словно детализируя мелодию пропосты. Показательно, что в момент динамического спада в партии первой скрипки альт ведет хроматизированную восходящую линию, как бы «полемизируя» с верхним голосом.

Пример 3

Особенность в организации данного имитационного построения в том, что после достижения кульминационной вершины (тт. 59-60) динамический спад не дает ощущения разрядки напряжения в силу того, что развитие мелодических линий словно тормозится, «застревает» в одной регистровой зоне, переходя в длительные четырехголосные

остинато, в которых острота малосекундовых интонаций подчеркнута по вертикали нонами и тритонами. Максимальное уплотнение диссонантной вертикали до семи звуков $e-dis-as-g^1-des^2-b^1-a^2$) происходит на ff , порождая эхо в виде их звучания *pizz* на P с последующим непропорциональным каноном, начинающимся с того же высотного уровня (см. ц. 3), где RR вступают в малую секунду, увеличенную квинту, малую септиму¹¹ [2 с. 165-167]. Это построение производит эффект всплеска лирико-драматических эмоций. Его завершение представляет собой мелодико-гармоническую педаль, в которой у виолончели звучат отголоски секстовых интонаций, а у первой скрипки появляется своего рода музыкальный «росчерк» (увеличенная секста с последующим скачком на большую септиму), предвосхищающий новый фактурный элемент следующего этапа.

Второй этап развития (с ц. 4), более сжатый по масштабам по сравнению с первым (21 т. против 38 т.) начинается со ступенчатого восходящего движения в партии первой скрипки. Структура этого пласта, начинаясь как трехголосная имитация с обращением начального мотива у виолончели, довольно скоро меняется: мелодическая линия верхнего голоса в тт. 93-97) сопровождается трехголосным полиостинато, в котором вторая скрипка и альт гетерофонно уплотняют мелодическую линию первой скрипки, в то время как виолончель излагает «росчерк» из каданса предшествующего раздела, который, по сути, является обращением начального мотива пропосты. Это расширяет объем музыкального пространства и усиливает яркость мелодической кульминации (т. 98). Фаза динамического спада отмечена вариантным хроматизированным повторением микромотивов и их гетерофонным квинто-квартовым дублированием, на фоне оstinато повторяемого мотива-«росчерка» уже в прямом, встречном движении у виолончели.

Построение с ц. 5 имеет двойственную функцию. Во-первых, оно обрамляет I часть, выполняя функцию варьированной репризы. Мелодия первой скрипки повторяет в ином ритмическом варианте линию верхнего голоса из ц. 1. Интонационная связь прослеживается и в партии виолончели (см. ц. 2). Этот вариант мелодической линии содержит секвенцирование начальной фразы на квинту вверх, которая артикулирована и ее ритмически свободным дублированием у виолончели и второй скрипки в дециму, что является активным импульсом дальнейшего развертывания мелодии, но развитие этой линии свертывается, переходя в полиостинатный блок (тт. 125-128). Другая функция

¹¹ Многоплановая классификация канонов в современной музыке с учетом различных параметров имитирования в риспостах представлена Т. Франтовой, которая указывает на возможность индивидуального комбинирования потенциальных изменений, отраженных в предложенной классификации, и пишет, что «в произведениях XX века возможны и другие канонические формы, выходящие за границы, очерченные нашей классификацией».

связана с появлением в этом построении новых фактурных элементов. Первый, контрастирующий с основной линией, это – мелодико-гармоническая фигурация, в которой лирико-драматические мотивы, развиваемые в ц. 2 и ц. 4, представлены в ритмическом уменьшении и в интонационно сглаженном виде. Она проводится имитационно у виолончели и альты, затем у первой скрипки, разрывая в тт. 121-122 развертывание основной мелодической линии. Второй элемент – это короткий трехзвучный мотив в партии второй скрипки, сообщающий всему изложению тревожный, взволнованный пульс (тт. 123-128). Третий – репетиционная фигура из 4-х шестнадцатых, сопряженная с большим скачком. На его основе далее появляются хроматические восходящие мотивы, которые имитируются второй скрипкой, а затем альтом. В завершении этого раздела происходит регистровое разделение и контрапунктирование кратких артикулированных мотивов: скачков на октаву, репетиционно скандируемых нисходящих секундовых мотивов, контрапунктирующих между собой в плотном полиостийном блоке на *ff*. Здесь намечается процесс постепенной трансформации тематизма в фактурно-сонорные формы

II часть переключает музыкальное «действие» в совершенно иную плоскость. Это – момент тишины, где мысли текут неспешно, в психологическом времени. Музыка II части возникает *attacca* после «кричащего», агрессивного *ff*: на *P*, на педали звука *as* у альты появляется соло первой скрипки, которое на расстоянии подхватывает, как эхо, нить мелодического развития предшествующей части с того же высотного уровня.

Пример 4

Правда, в условиях очень медленного темпа скольжение малосекундовых нисходящих интонаций, завершаемых нисходящим и восходящим скачками на септиму, оставляет впечатление глубокой печали и вопроса, словно повисающего в воздухе. Начальная фраза повторяется первой скрипкой еще раз уже на двузвучной педали *as-d*, а затем появляется у виолончели и второй скрипки от *h¹* с секстовыми скачками. Эти краткие монологи образуют вступление к контрастной по образному наполнению музыке, в которой рельефно проявляются жанровые черты хорала. Хорал представляет простую двухчастную структуру, первая часть которой формируется из последовательности одноктактных построений (за исключением расширенного последнего). Во втором разделе фразы более пространные (в пределах 8-ми тактов), кроме последней, расширенной до 10 тактов. Возможно, такое членение несет на себе следы строфического принципа,

характерного для вокальных форм хорала. В основе тематической линии, развиваемой в амбиту терции и кварты, лежит поступенное опевание хроматических ламентозных интонаций, звуки которых поочередно выделяются метрически или внутридолевой синкопой, но движутся как бы по замкнутому кругу. Такая техника мотивной работы призвана отразить процесс медлительного, порой мучительного размышления, поиска выхода из психологического тупика.

Весьма показательна и фактура хорала. Она расслаивается на два параллельно развивающихся тональных плана, которые иногда сливаются в один. Так, начало хорала (ц. 7) опирается на тонику *fis-moll*, а тематическая линия второй скрипки обрисовывает фригийский *c-moll* с IV пониженной ступенью.

Пример 5

Ладово-варьированное повторение этой фразы сохраняет тот же устой, в то время как гармоническое сопровождение смещается на малую терцию выше – в *a-moll*. Октавная имитация тематической интонации у первой скрипки сопровождается ее свободным гетерофонным дублированием второй скрипкой в *fis-moll* со II натуральной, а затем фригийской ступенью. Следующий тональный сдвиг в *es-moll* позволяет трактовать тематические мотивы в партиях обеих скрипок в с дорийском (тт. 182-183). Указанные примеры показывают, что композитор использовал в восходящем движении в качестве гармонических опор минорные тональности по малым терциям, а при гармонизации нисходящей линии (с т. 188) минорные тональности сначала по большим терциям вниз: *fis-moll*, *d-moll*, *b-moll*, а затем в произвольном чередовании *a-moll*, *b-moll*, *d-moll*, *ges-moll*, *es-moll*. Мотивы тематической линии обрисовывают минорные ладообразования с вариантами ступеней, часто находящиеся в малотерцовом, либо тритоновом соотношении с гармоническим контекстом. Это приводит к значительному углублению минорного колорита. Искусное мотивное варьирование узкообъемных попевок с привлечением указанной выше октавной имитации и кратких микроимитаций в партии второй скрипки и динамическое нарастание привели к кульминации на *f*, после которой начался спад динамики (с введением *sub. P*) и медленным сползанием мелодико-гармонического пласта в низкий регистр с завершением мрачным политональным кадансом в *es-moll /d-moll* фригийский, получившим краткие октавные отголоски в партии первой скрипки.

Вторая часть хорала (ц. 8) начинается постепенным выстраиванием диссонантной гармонической педали в *fis-moll* (*DDVII*₆₅ с пониженной квинтой, с натуральной и

пониженной терциями). Ее звуки по-разному представлены в фактуре: пониженная терция звучит в разных октавах в оstinатном ритме (четверть с точкой-восьмая-четверть-четверть). Септима у первой скрипки поддерживает регулярный ритм четвертями, а прима и натуральная терция создают пульсацию шестнадцатыми, передающими состояние взволнованности и тревоги. Терцовый хроматический мотив, опевающий основной устой, постоянно ритмически варьируясь на фоне *crescendo*, отражает нарастание внутреннего напряжения. Восьмитактное построение в том же гармоническом варианте секвентно проводится по малым секундам в *f-moll*, затем в *e-moll*. Повторение тематического материала первой скрипкой происходит на фоне осложненного доминантового предыкта в *e-moll*. Доминантовая гармония разрешается в VI ступень, которая и становится ритмизованным органным пунктом в начинающем среднюю часть сложной трехчастной формы трехголосном полиостинато (ц. 9, тт. 248-288). Этот момент словно переключает течение музыкальной мысли в план воспоминаний. Не случайно, композитор воспроизводит в партии первой скрипки октавные отголоски-эхо, завершавшие первый раздел хорала. В гармоническом аспекте это – расширенная прерванная каденция в контексте *e-moll*, а в плане мелодико-тематического развития оно вводит второй, более яркий элемент вступительных соло: в партии виолончели на *PP* «всплывают» в разных регистрах экспрессивные «романсовые» восходящие скачки на сексту, квинту, вариант фразы из разработочного раздела I части (ц. 4), из которой на волне яркого *crescendo* выделяется экзальтированный терцовый мотив, повторяемый в секвентном движении.

Высшая точка динамического нарастания на *ff* отмечена и резким тональным противоречием оstinатного пласта и мелодического устоя тональности *es-moll*, в которой и начинается второй, кульминационный раздел средней части (ц. 10 т. 289).

Пример 6

Это вдохновенная, эмоционально глубокая романтическая лирика, раскрываемая композитором в дуэте первой скрипки и виолончели. Мелодия верхнего голоса, начинаясь с вершины-источника, сочетая в себе страстную патетику и поистине речевую выразительность скандируемых ламентозных интонаций, рождает эмоциональный «отклик» в виде волны мелодической фигуры, свободно имитирующей начальные «возгласы» скрипки. Так, соединение нисходящих интонаций на сексту и септиму в *es-moll* во второй фразе (тт. 298-303) оттеняется яркой имитацией в *fis-moll*. Волнообразные широкие фигуры виолончели способствуют широте мелодического дыхания и в то же

время раскрывают глубину и объемность музыкального пространства. Напряженности изложения способствовали и усечение тематических образований, и частота их пульсации, и постоянное имитирование. В результате, композитору удалось в импровизационном по структуре фрагменте отразить яркую волну свободно изливаемых лирико-драматических чувств, скованных ранее рамками сдержанного хора. Этот кульминационный пик стал эмоциональным центром всего квартетного цикла.

Большая реприза начинается точным повторением первого раздела хора, после которого вводится тематический материал из I части квартета (ц. 2-3)¹² [З с. 147], резонирующий с предшествующим кульминационным лирическим дуэтом.

Финал квартета решен композитором необычно. В нем отсутствует привычный мелодический тематизм за исключением моментов, где буквально цитируются фрагменты из первой части цикла. Однако, оригинальность воплощения творческого замысла в том, что именно в финале ярко обнажается конфликт неодолимого рокового начала и субъективного человеческого чувства. Для воплощения собирательного негативного образа В. Чолак использовал разные модели мелодико-гармонической фигурации, деформирующие наиболее выразительные интонационные ячейки из тематических образований предшествующих частей. Их изменение идет по линии снятия чувственной выразительности, жанровой характерности, приобретения особой графичности рисунка фактурных формул, призванных отразить агрессивную действенность, разрушительную стихийную силу, сметающую все на своем пути. В начальной оstinatной фигурации (т. 420) вырисовываются контуры ритмически выровненного мотива первой скрипки (ц. 4) в сочетании с первым мотивом виолончели в обращении из ц. 5 I части квартета. Это фактурное образование быстро вытесняется другим, соединяющим ритмически упрощенные мотивы из лирико-драматического дуэта II части и вопросительные, скачковые, завершающие виолончельные соло из вступительного раздела той же части (т. 259). Эта фактурная модель занимает доминирующее место в процессе дальнейшего развития.

¹² Об использовании многочисленных реминисценций тем предшествующих частей в финалах произведений разных жанров в музыке С. Прокофьева упоминается в статье: БЛОК, В. *Особенности варьирования в инструментальных произведениях Прокофьева*. Автор связывает это явление со стремлением композитора к смысловому и композиционному завершению многочастных инструментальных циклов.

Пример 7

Мотив вопроса из *Adagio* получает в финале еще один гротесковый вариант. Репетиционное повторение звука перед акцентно выделенным восходящим скачком на септиму придает этому интонационному обороту агрессивный, императивный характер.

Пример 8

Именно эти два интонационных комплекса, сопоставляясь, варьируясь в полном и усеченном виде, лежат в основе оstinatной крещендирующей формы финала¹³ [4 с. 220-221], в которой выделяются три волны нарастания с непрерывным повышением ритмической плотности и уровня диссонантности многоголосия.

В основе первой лежит ритмо-гармоническое оstinато, представляющее собой сочетание восходящих секундовых мотивов, изложенных восьмью от звуков *ges* и *as*, и от звука *c* шестнадцатыми. По вертикали они образуют чередование диссонантных созвучий: *ges-as-c* и *as-b c*. На этом напряженно пульсирующем фоне появляются формульные, резко очерченные фигуративные образования различной протяженности с ломаной графикой рельефа. Неравномерность их включений и выключений, напряженная пульсация шестнадцатых передают стихийную силу и энергию их моторики. Далее, в тт. 434-442, на таком же диссонантном ритмо-остинато, только на секунду ниже, появляется третий фактурный мотив. Он вторгается резко, повелительно, повторяясь полностью, либо в усеченном виде, поддерживая тот же нервный, импульсивный пульс движения.

Вторая динамическая волна (ц. 15-16) более развернута и имеет контуры трехчастной структуры с дополнением (ц. 17) на материале третьего мотива. Ее первая часть начинается безостановочным мультиплицированием второй мелодико-фактурной модели в высоком регистре в гетерофонной дублировке в тритон, секунду, терцию на фоне другой оstinатной формулы в виде меняющихся в танцевальном ритме (восьмая, четверть, четверть, три восьмых) гармонических секунд и нон. При этом, завершающей мелодической уменьшенной квинте гетерофонного пласта скрипок отвечает такая же дублированная интонация в обращении у альты и виолончели.

В среднем разделе этого эпизода (тт. 451-458) происходит соединение по горизонтали контрастных по графике мелодического рисунка второй и третьей

¹³ Особенности крещендирующей полифонической формы рассмотрены в статье Т. ФРАНТОВОЙ *Неклассические полифонические формы в музыке советских композиторов 60-70-х годов*.

фигуративных моделей, сопровождаемых новым остигнатым образованием в виде яркого восходящего *glissando* в пределах октавы и двух нисходящих тритонов.

Пример 9

Это многократно усиливает энергию фигуративного движения, приводя к регистровому дифференцированию мотивов внутри фактурной модели. В кульминации этой волны (ц. 16), совпадающей с динамической репризой эпизода, второе фактурное образование многократно скандируется на *f* в высоком регистре с резкой акцентировкой трезвучных мотивов в гетерофонной дублировке на фоне прежнего остигнато, звучавшего в начале этой волны. Третий фигуративный мотив звучит в структурном дополнении (ц. 17), как эхо, на *mP* на фоне четырехзвучной диссонантной вертикали, переходя далее в связующее построение к третьей остигнатой волне.

Третья волна, повторяющая материал ц. 15, значительно короче предшествующей, но очень концентрированная, так как синтезирует в контрапунктическом сочетании все, используемые ранее тематические остигнанные элементы.: в тт. 480-482 второе фактурное образование появляется на фоне усложненного гармонического остигнато (*h-ais-a-h*); в тт. 483, 485, 487 оно звучит в контрапункте с третьей фактурной моделью. Начинаясь с динамики *mf* и в высоком регистре, эта волна достигает мощнейшей кульминации на *ff*, обрываясь на *sf*, после которого автор вводит вступительный материал I части квартета, разрывая его динамически контрастными «врезками» на *P* тревожно пульсирующей на диссонантной гармонической педали третьей фактурной модели.

С ц. 21 автор повторяет тематический материал ц. 1 секундой выше прежней его высотной позиции с неоднократным вторжением упомянутого выше мотива. В завершении финала, В. Чолак вводит в качестве структурной арки с I частью тематический материал ц. 5, прерывая его резко диссонантными вертикальными созвучиями *d-es-c¹-a¹-des¹-c²-c-fis* на *fff*.

Рассмотрение тематической организации квартета приводит к следующим выводам.

1. Композитор создал в квартете два контрастных комплекса, каждый из которых раскрывает свои возможности в процессе взаимодействия друг с другом.

2. Гуманистическое начало представлено в сочинении наиболее многогранно. В раскрытии скорбных настроений В. Чолак использует в качестве исходных традиционные музыкальные знаки: интонации «вздоха», ламенто, плача, преобразуя их с помощью

разнообразных приемов современной ритмической техники. Концентрируя их в имитационно-канонических пластах, композитор применяет пропорциональные каноны, в риспостах которых изменяются ритмические, варьируются интервальные и структурные параметры пропост. Подобная трактовка полифонического приема тесно смыкается с гетерофонией, что значительно усиливает выразительность ламентозных интонаций.

3. Большую роль в отражении медитативных, трагических состояний играет использование жанровых черт хорала. Сгущение мрачного колорита достигается благодаря движению хроматических интонаций по минорным тональностям малотерцового круга, а также – политональному расслоению многоголосия на мелодическую линию и гармоническое сопровождение, опирающихся на тональные минорные устои, находящиеся в терцовом соотношении.

4. Кроме малосекундных, в квартете выделяется группа лирико-драматических интонаций «романсового» типа с акцентированием декламационных элементов, воплощающих настроения страстного порыва и воодушевления. Они развиваются в восходящих имитационных пластах, переходящих в моменты кульминаций в полиостинатные построения, которые, «застревая» на одном высотном уровне, не дают эффекта эмоциональной разрядки напряжения.

5. Негативное начало в произведении обезличено. Оно заявляет о себе начальным составным диссонантным комплексом, а также мобильными по структуре формами мелодико-гармонической фигурации, представляющими собой ритмически унифицированные, деформированные лирические образования. Развиваемые в финале на фоне усложняющихся полиостинатных структур, они приобретают действенную агрессивную силу в процессе развития крещендирующей формы в финале квартета.

6. В основе драматургии сочинения лежит принцип образной антитезы, который в I части заявлен в конфликтной демонстрации двух контрастных блоков, символизирующих, с одной стороны, негативное, а с другой – гуманистическое начало. Контраст оттеняется во II части через сопоставление медитативного трагического хорала и открытой патетики в лирическом дуэте первой скрипки и виолончели в ее центральном разделе, а также – хорала и цитированного материала ц. 2-3. В финале принцип контраста выступает в форме конфронтации образных пластов: сонорно-фигуративного и лирико-драматического, представленного цитированным материалом ц. 5 из I части. Конфликтное взаимодействие двух начал проявляется в финале буквально – в разрушении мелодической линии, представляющей лирико-драматический тематизм.

7. Описанные драматургические процессы определяют особенности структуры циклической композиции струнного квартета В. Чолака. Все три части, исполняемые *attacca*, связаны и внутренним интонационным родством производного тематизма и внешним – через систему интонационных арок. Эта система позволяет воспринимать квартет как единое целое, внутренняя спаянность частей которого обеспечивается действием принципа концентрического отражения. Централизующую функцию выполняет средний раздел II части. От него протягиваются нити, с одной стороны, к среднему разделу I части, с другой – к репризному разделу II. Он же является осью отражения заключительного материала ц. 5, I части в репризе финала.

8. Подобная структура цикла, обладая завершенностью в композиционном плане, ярко выявляет трагическую концепцию квартета: богатейший микрокосмос человеческих чувств не в силах противостоять стихийной агрессивной силе обезличенного зла, разрушающего человеческие судьбы.

Библиографические ссылки

1. АРАНОВСКИЙ, М. *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва: Композитор, 1998, с. 70. – ISBN 5-85285-205-8.
2. ФРАНТОВА, Т. *Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века*. Ростов-на-Дону: Изд-во СКНЦ ВШ АПСН, 2004, с. 165–167. ISBN 5-87872-270-4.
3. БЛОК, В. Особенности варьирования в инструментальных произведениях Прокофьева. В: *Музыка и современность*. Москва: Музыка, 1965, вып. 3, с. 147.
4. ФРАНТОВА, Т. Неклассические полифонические формы в музыке советских композиторов 60-70-х годов. В: *Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1994, вып. 132, с. 220–221.

ПРИМЕР 1:

Violino I

Violino II

Viola

Cello

10

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc.

Moderato con moto

I

pizz.

p

ff

mp

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

arco

mf

sf

p

arco

mf

sf

p

arco

mf

sf

p

arco

mf

sf

p

ПРИМЕР 2:

38

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc.

arco

sf

f

arco

sf

f

arco

f

arco

f

45

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc.

rit.

p

ṗ

p

ṗ

ПРИМЕР 3:

Example 3 shows a musical score for measures 52 to 59. The score is for four staves: Vn. I, Vn. II, VI, and Vc. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 52-58) features a pizzicato (pizz.) section for all instruments, followed by an arco (arco) section. The second system (measures 59-60) features an arco section for all instruments. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte). A second ending bracket is indicated above measure 52.

ПРИМЕР 4:

Example 4 shows a musical score for measures 146 to 155. The score is for three staves: Vn. I, Vn. II, and VI. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The tempo is marked Adagio with a metronome marking of 55. The score is divided into two systems. The first system (measures 146-150) features a *p* (piano) section for Vn. I and VI, followed by a *mp* (mezzo-piano) section. The second system (measures 151-155) features a *p* section for Vn. I and VI, followed by a *mp* section. The dynamics range from *p* to *mp*.

ПРИМЕР 5:

Example 5 shows a musical score for measures 166 to 172. The score is for four staves: Vn. I, Vn. II, VI, and Vc. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a series of half notes in the first four measures, followed by a change in dynamics and rhythm in measures 170-172. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) for Vn. I, VI, and Vc, and *p* (piano) for Vn. II. A bracketed number '7' is present above the first measure of the second system.

ПРИМЕР 6:

Example 6 shows a musical score for measures 283 to 290. The score is for four staves: Vn. I, Vn. II, VI, and Vc. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a series of eighth notes in the first four measures, followed by a change in dynamics and rhythm in measures 288-290. The dynamics are marked *ff* (fortissimo) for Vn. I, VI, and Vc, and *arco* (arco) for Vn. II. The word *arco* is also written above the Vn. II staff in measures 288-290.

Example 6 continues with measures 291 to 298. The score is for four staves: Vn. I, Vn. II, VI, and Vc. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a series of half notes in the first four measures, followed by a change in dynamics and rhythm in measures 295-298. The dynamics are marked *ff* (fortissimo) for Vn. I, VI, and Vc, and *arco* (arco) for Vn. II. The word *arco* is also written above the Vn. II staff in measures 295-298.

ПРИМЕР 7:

Example 7 shows measures 426-428. The score is for four staves: Vn. I, Vn. II, VI, and Vc. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several accents (>) and dynamic markings like *f* and *sf*. The Vn. I part has a fermata at the end of measure 428.

ПРИМЕР 8:

Example 8 shows measures 435-437. The score is for four staves: Vn. I, Vn. II, VI, and Vc. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several accents (>) and dynamic markings like *f* and *sf*. The Vn. I part has a fermata at the end of measure 437.

ПРИМЕР 9:

Example 9 shows measures 450-452. The score is for four staves: Vn. I, Vn. II, VI, and Vc. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several accents (>) and dynamic markings like *f* and *sf*. The Vn. I part has a fermata at the end of measure 452. The VI and Vc parts have markings for *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The Vc part has a marking for *pizz.* (pizzicato).

CORUL DE PREOTESE AL EPISCOPIEI DE UNGHENI ȘI NISPORENI – UN COLECTIV INEDIT ÎN PEISAJUL ARTEI CORALE AUTOHTONE

THE PRIESTESSES CHOIR OF THE UNGHENI AND NISPORENI EPISCOPATE – A UNIQUE GROUP IN THE FIELD OF VLOCAL CHORAL ART

HRISTINA BARBANOI¹⁴,

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

**CZU: 783.087.68(478)
784.96**

Articolul de față prezintă rezultatele cercetării activității unui colectiv coral inedit din peisajul artei corale autohtone. Este vorba despre un colectiv coral bisericesc, care are ca membri preotesele clericilor ce slujesc în parohiile din orașele Ungheni, Călărași, Hâncești și Nisporeni, înființat în anul 2011 la inițiativa și cu binecuvântarea Episcopului Petru de Ungheni și Nisporeni. Articolul oferă date exacte referitoare la formarea acestui colectiv, evidențiind caracterul unic al activității sale.

Cuvinte-cheie: artă corală, cântare bisericească, muzică omofono-armonică, muzică de strună, colectiv coral, tradiție

This article presents the results of the research of the activity of a unique choral collective from the local choral art landscape. It is about a church choral collective, which has as members the priestesses of the clerics who serve in the parishes of the cities of Ungheni, Călărași, Hâncești and Nisporeni, established in 2011, on the initiative and with the blessing of Petru, Bishop of Ungheni and Nisporeni. The article presents data from the activity of this collective and comes to emphasize its uniqueness.

Keywords: choral art, church songs, homophone-harmonic music, pew music, choral collectives, traditions

*Lăuda-Te-voi, Doamne, cu toată inima mea, că ai auzit cuvintele gurii mele
și înaintea îngerilor îți voi cânta [1 p. 631, Psalmul 137, vers. 1]*

*Vorbiți între voi în psalmi și în laude și în cântări duhovnicești,
lăudând și cântând Domnului, în inimile voastre
[1 p. 1331, Efeseni, cap. V, vers. 19]*

Muzica bisericească s-a impus dintotdeauna ca o artă cu subtile variațiuni de relief sonor, capabilă să pătrundă sufletele ascultătorilor cu o emoție pură, care predispune spre contemplarea celor sfinte. Ea este plină de expresivitate melodică și de frumusețe a sonorităților armonice care fac ca rugăciunea să se înalțe cu mai mare ușurință către Tatăl nostru Cel din Ceruri.

¹⁴ E-mail: gajim.khrystina@yahoo.com

Obiceiul de a însoți rugăciunea cu melodii vine de la însuși Mântuitorul, care, la *Cina cea de Taină*, împreună cu apostolii, „după ce au cântat laude, au ieșit la Muntele Măslinilor”, așa cum ne comunică evanghelistul Matei [1 p. 1132, Matei, cap. XXVI, vers. 30]. Acesta este, poate, cel mai vădit exemplu cuprins în Sfintele Scripturi, care indică necesitatea utilizării cântărilor în cadrul cultului divin. „De atunci, secole la rând, Biserica Ortodoxă de pretutindeni păstrează și transmite aceleași cântări în sensul tradiției creștine, dar mereu altele ca aspect artistic, prin adaptarea lor la timpurile actuale” [2 p. 12].

Arta corală religioasă basarabeană este un exemplu viu care ilustrează tradițiile stilistice ale cântărilor sacre bisericești în toată splendoarea și diversitatea lor. „Nicăieri în altă parte procesul de moștenire și acumulare a practicilor muzicale, așa cum s-au afirmat prin veacuri, nu și-a găsit o realizare mai convingătoare ca în muzica sacră din bisericile Moldovei de peste Prut. Tocmai aceste moșteniri au imprimat cântării religioase de la noi trăsătura specifică, care poate fi exprimată, în primul rând, prin păstrarea cu fidelitate a individualității naționale”, – ne relatează muzicologul Parascovia Rotaru în unul din articolele sale [3 p. 31].

Astfel, astăzi, în bisericile noastre răsună creații de diferite stiluri și proveniență, „aici răsună melodii tradiționale vechi, cântări semnate de compozitori autohtoni, dar și ale celor ruși, bulgari, sârbi, români. Aici cântarea omofonă și cea polifonă, adică pe mai multe voci, au coexistat și s-au susținut reciproc, transformându-se în tradiție, care a dăinuit în timp și se păstrează până astăzi. Toate acestea conturează unitatea muzicii religioase din bisericile noastre, unitate accentuată și de păstrarea celor trei limbi, prin care, de-a lungul veacurilor, s-a manifestat slujirea dumnezeiască a strămoșilor: greaca, slavona și româna” [3 p. 33].

Dacă, până la începutul sec. XIX, cântarea bisericească de la noi se baza pe monodia psaltică de tradiție bizantină, atunci, odată cu încheierea *Tratatului de Pace* de la București între ruși și turci și anexarea Basarabiei la Imperiul Rus (în anul 1812), treptat, în bisericile de la noi începe să răsună muzică corală multivocală, împreună cu rugăciuni în limba slavonă.

Muzica corală pe mai multe voci a bisericii ruse a imprimat slujbelor religioase basarabene un specific aparte, precum: festivitatea, solemnitatea, măreția. Un rol deosebit de important în procesul dezvoltării artei corale bisericești autohtone l-au avut școlile duhovnicești. Vom menționa aici deschiderea în anul 1889 la Chișinău a *Școlii de Muzică Bisericească din Basarabia*, care a funcționat până în 1944, doar că, între timp, i se schimbase denumirea în *Școala de cântăreți* – instituție ce a pregătit un număr impunător de cântăreți, care, de-a lungul anilor, au fost prezenți în majoritatea stranelor bisericești din ținuturile natale. Menționăm însă că meritul substanțial în afirmarea artei corale autohtone, în special, a celei religioase, revine

Seminarului Teologic din Chișinău – cea mai veche instituție statutar organizată, înființat în anul 1813. Mulți dintre foștii seminariști au excelat prin talentul lor de dirijori, compozitori, dar și pedagogi, care s-au arătat neobosiți în munca de instruire a cântăreților din diversele colective corale ale timpului [4 p. 25].

Dintre personalitățile autohtone care au marcat evoluția artei corale bisericești de la noi de-a lungul timpului menționăm compozitorii și dirijorii de coruri: Grigorie Lvovski (1830-1895, originar din părțile Sorociei, care, începând cu anul 1854, se află în fruntea Corurilor de la lavra *Alexandr Nevski* și Catedrala *Isakie* din Sankt-Petersburg), Mihail Bârcă (1888-1973, fost dirijor-adjunct al Corului Mitropolitan din Chișinău), Alexandru Cristea (1890-1942, profesor de dirijat coral și cântare bisericească în orașele Otaci, apoi Ismail, concomitent – dirijor al Corului Catedralei din localitate), dar mai ales Protoiereul Mihail Berezovschi (1868-1940), care s-a impus printr-o activitate pastorală și culturală de admirat [4].

Mihail Berezovschi a reușit să pătrundă în adâncul tainelor artei muzicale bisericești și să compună creații nemuritoare. Primul pas în acest sens a fost aranjarea pe note a melodiilor vechi, care, deși erau nelipsite din cadrul slujbelor dumnezeiești, continuau să fie transmise pe cale orală. Un alt aspect al activității sale a fost transcrierea melodiilor psaltice în notație liniară, păstrând-o paralel și pe cea veche, pentru a nu fi dată uitării. În lipsa creațiilor pe mai multe voci, M. Berezovschi recurge la armonizarea melodiilor psaltice. Într-un final, toate străduințele sale au dus la apariția cântărilor bisericești proprii. Prima culegere semnată de M. Berezovschi a fost *Octoihul* (1920), au urmat apoi *Imnurile Sfintei Liturghii* (1922), ale *Vecerniei și Utreniei* (1927), precum și creații pentru cele mai diferite ocazii religioase [5].

Venind la pupitrul dirijoral al Corului Mitropolitan de la Catedrala *Nașterea Domnului* din Chișinău în anul 1904, unde a activat până în anul 1938, Mihail Berezovschi a creat un model al corului bisericesc. Anume el a reușit să formeze primul cor profesionist de muzică bisericească din Basarabia. Făcând cunoștință cu creațiile de muzică sacră ale compozitorilor ruși, pe timpul când își perfecționa studiile în Rusia, M. Berezovschi a început să le traducă, introducându-le în repertoriul corurilor pe care le dirija. În așa fel, în Catedrala Mitropolitană din Chișinău au început să răsunе creațiile lui Arhanghelski, Vedel, Makarov, Vinogradov, Bortneanski ș.a., creații care sunt cântate și astăzi în aceleași variante cum au fost lăsate de către acest mare compozitor al neamului.

Un alt merit deosebit al lui Mihail Berezovschi este reforma corului bisericesc autohton, înfăptuită în anul 1919, prin introducerea vocilor feminine, urmând, în acest sens, exemplul lui Gavriil Musicescu, care a făcut același lucru în anul 1895 la Corul Mitropolitan al Catedralei din

Iași, pe care îl conducea. Totuși, trebuie să menționăm că primul care a realizat această reformă în muzica corală bisericească este Alexandr Andreevici Arhanghelski (1846-1924), care, în anul 1880, cu acordul puterilor bisericești ruse, a înlocuit în corurile bisericești vocile bărbătești prin voci feminine – acțiune care a fost apreciată ca o adevărată reformă în cântarea bisericească [5 p. 286].

În prezent, în țara noastră există mai multe colective corale bisericești cu nume sonor, care înfrumusețează bisericile și mănăstirile din țara noastră, dintre care menționăm: Corul de băieți al *Mănăstirii Curchi*, Corul de băieți al *Mănăstirii Căpriană*; Corul Catedralei *Nașterea Domnului*, Corul Bisericii *Sfântul Nicolae*, Corul Bisericii *Sfântul Dumitru* din Chișinău ș.a. în rândul cărora, ca un colectiv coral inedit, s-a impus atenției credincioșilor Corul de Preotese al *Episcopiei de Ungheni și Nisporeni*.

Corul de Preotese al Episcopiei de Ungheni și Nisporeni a fost înființat în anul 2011 (la 27 iunie), din inițiativa și cu binecuvântarea Preasfințitului Petru, Episcop de Ungheni și Nisporeni. După cum ne-a istorisit Preasfinția Sa, ideea creării unui asemenea colectiv coral îi aparține în totalitate, este una absolut originală și, cu siguranță, un cor în asemenea componență nu s-a mai pomenit, nici la noi în țară, dar nici în afara ei.

Preasfințitul Petru a întemeiat acest cor din dorința de a le pune în valoare pe doamnele preotese, care, la rândul lor, alături de preoți, au o misiune importantă în parohiile în care slujesc. Un al doilea scop a fost cel de a apropia familiile de preoți din Episcopia de Ungheni și Nisporeni și, astfel, a crea o comunitate strânsă, care conlucrează și se ajută reciproc. Un aspect nu mai puțin important: prin întemeierea acestui cor s-a urmărit scopul ca doamnele preotese, care, la rândul lor, conduc corurile din bisericile parohiilor în care slujesc ca preoți soții lor, să fie instruite la un nivel profesionist, în vederea însușirii corecte a glasurilor bisericești, îmbogățirii repertoriului coral etc. Totodată, prin întemeierea acestui colectiv coral s-a dorit înființarea unui colectiv care să dea răspunsurile la Liturghiile Arhieresti oficiate pe teritoriul Episcopiei.

Din start, în fruntea corului a fost numită în calitate de dirijor dna Irina Vizitiu-Gajim, absolventă a Liceului Republican de Muzică „Ciprian Porumbescu” din Chișinău, unde a studiat muzica timp de 12 ani. Dna Irina Vizitiu-Gajim a fost familiarizată cu arta corală încă din fragedă copilărie – ea însăși fiind fiică de preot (fiica preotului-mitrofor Ioan Gajim), a fost inițiată în tainele muzicii bisericești de către mama sa (preoteasa Larisa Gajim) la strana bisericii cu hramul *Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil* din satul Todirești, raionul Ungheni, apoi a fost

coristă în *Corul Mitropolitan de copii* din Chișinău, iar în anii studenției – coristă în *Corul Mănăstirii Sfântul Ștefan cel Mare* din orașul Suceava, România.

Studiile serioase și aprofundate în domeniul artei muzicale i-au permis dirijoarei acestui cor să adapteze diverse lucrări din repertoriul muzical-bisericesc și să realizeze aranjamente la 3 voci pentru Corul de Preotese pe care îl conduce. În cei 9 ani de activitate, repertoriul corului a ajuns să fie unul foarte divers și include creații omofono-armonice semnate de renumiți autori de muzică bisericească precum: D. Bortneanski, A. Vedel, P. Turceaninov, A. Lvov, N. Bahmetev, A. Arhanghelski, P. Vorotnikov, M. Vinogradov, M. Strokin, G. Lvovski, A. Kastalski, S. Smolenski, I. Popescu-Pasărea, Gavriil Musicescu, Nicolae Lungu, M. Berezovschi ș.a.

Un repertoriu atât de vast și divers este dovada afilierii culturii muzicale bisericești autohtone la tradițiile universale ale muzicii ortodoxe. De fapt, universalitatea este caracteristica de bază a imnografiei creștine, comunicată încă de primii mărturisitori ai credinței în Hristos [2].

În primii ani de activitate a acestui colectiv coral, prin susținerea Preasfințitului Petru Episcop de Ungheni și Nisporeni, s-au organizat cursuri de cântare bisericească (de vară și de iarnă) susținute de către dna Irina Vizitiu-Gajim. Aceste cursuri au fost o continuitate a practicii preotului Mihail Berezovschi, compozitor de muzică bisericească, înainte premergător al muzicii corale bisericești din spațiul basarabean, care, la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX, desfășura în timpul verii cursuri pentru învățătorii și învățătoarele din școlile bisericești ale Eparhiei Chișinăului [5 p. 53-54, p. 437-440, p. 447; 6].

Cursurile de muzică bisericească susținute de către dna Irina Vizitiu-Gajim se țineau vara – la Mănăstirea Hâncu, iar iarnă – la Centrul Episcopal din Ungheni. În cadrul acestora au luat parte nu doar preotesele, ci și cântăreți de strănă din bisericile Episcopiei de Ungheni și Nisporeni, ba chiar veneau cu solicitări de a lua parte la aceste cursuri și cântăreți de strănă din alte episcopii.

În cadrul acestor cursuri erau studiate cântările bisericești de la diverse slujbe. După cum ne-a relatat însăși dna dirijoare Irina Vizitiu-Gajim, în cadrul cursurilor de vară erau însușite corect glasurile bisericești, conform Octoihului (după Obihodul Lvov-Bahmetev) și cântările *Liturghiei Sfântului Ioan Gură de Aur*: lucrări noi de tip *Heruvic*, *Mila Păcii*, *Ectenii*, dar și alte cântări din rânduiala bisericească. Iar în cadrul cursurilor de iarnă se atrăgea o atenție specială lucrărilor muzical-bisericești din Postul Mare: *Canonul cel Mare* al Sfântului Andrei Criteanul, rugăciunile: *La râul Babilonului*, *Să se îndrepteze rugăciunea mea*, *Ușile pocăinței*, lucrări din *Liturghia mai înainte sfințită* (ca, de exemplu, *Acum puterile care se cântă în loc de Heruvic*) și *Liturghia Sfântului Vasile cel Mare* (lucrări precum: *De tine se bucură* care se cântă în loc de

Axionul *Cuvine-se cu adevărat*), diverse cântări din Săptămâna Patimilor (*Cinei Tale celei de Taină, Prohodul Mântuitorului*), dar și din rânduiala slujbelor Învierii (*Canonul Învierii*, inclusiv *Îngerul a strigat, Stihirile Învierii, Ceasurile Învierii* etc.).

Impactul practic al activității acestui colectiv coral este indubitabil unul pozitiv asupra întregii episcopii. Doamnele preotese care fac parte din acest cor au posibilitatea să însușească noi creații corale bisericești, pe care le învață mai apoi cu membrii corurilor din propria parohie, pe care acestea le conduc. Totodată, dirijarea corului, depune eforturi constante să persevereze și să-și îmbunătățească maniera dirijorală, aprofundându-și studiile în domeniu, ceea ce îi permite să lucreze cu preotesele la un nivel profesionist. Astfel, preotesele au ocazia să însușească aspecte importante pentru cântul coral, precum este emiterea corectă a sunetului, importanța dicției și alte asemenea aspecte.

Între timp, prin susținerea nemijlocită a Episcopului Petru, acest colectiv coral a reușit să înregistreze și 4 CD-uri: *Ridica-voi ochii mei la ceruri* (septembrie 2012) – cu lucrări corale din cadrul Sfintei Liturghii; a urmat un CD de *Colinde* (noiembrie 2013) și două CD-uri cu lucrări laice, care se intitulează *Mergeai cu Crucea-n spate* și *Mamă dulce, mama mea* (10 iulie, 2017) [7].

Corul participă cu regularitate la slujbele arhieresti din ținutul Episcopiei. Anual, participă la *Festivalul de Colinde „Hristos se naște, slăviți-L”*, precum și la *Festivalul cântecului pascal „Hristos a înviat”*, organizate atât în orașul Ungheni cât și în alte localități din municipiile Ungheni, Nisporeni, Hâncești și Călărași. Merită a fi menționate și participările la: *Festivalul „Minunea nașterii lui Hristos”* (20 decembrie 2018), *Concertul dedicat Zilei Fecioriei și a Familiei fericite* (30 septembrie 2016, Chișinău), *Festivalul „Măinile Mamei”* (Hâncești 2018, Nisporeni 2019), *Conferința „Tânărul creștin și provocările contemporane”* (31 octombrie 2019, Ungheni) etc. Cu siguranță, în prezent, acest cor este unul dintre cele mai faimoase colective corale bisericești din țara noastră, al cărui renume a reușit să treacă și granițele țării.

În luna mai a anului 2015, de *Duminica Sfintelor Femei Mironosițe*, care se sărbătorește a treia duminică după Sfintele Paști, Corul de Preotese al Episcopiei de Ungheni și Nisporeni, într-o componență mai restrânsă, a avut fericita ocazie de a sluji la *Biserica Sfântului Mormânt al Mântuitorului Iisus Hristos* din Ierusalim, dând răspunsurile la Liturgia de noapte, oficiată de către Patriarhul Ierusalimului împreună cu Episcopul Petru de Ungheni și Nisporeni și alți episcopi.

În anul 2017, în data de 29 octombrie, Corul de Preotese a participat la *Concertul dedicat Jubileului de 50 de ani a Preasfințitului Petru, Episcop de Ungheni și Nisporeni*, unde au cântat lucrări orchestrate și acompaniate de către Orchestra Simfonică Națională a *Companiei Teleradio-Moldova*, sub bagheta dirijorală a maestrului Gheorghe Mustea (în cadrul respectivului concert au interpretat piesa *Dacă Mama este vie* și romanța *A ruginit frunza din vii*). În dimineața aceleiași zile, corul a dat răspunsurile la slujba oficiată la Catedrala *Sfântul Pantelimon* de la Mănăstirea Hâncu, în prezența a 23 de înalți oaspeți – mitropoliți, arhiepiscopi și episcopi din Rusia, Ucraina și Moldova.

În luna mai a anului 2019, Corul de Preotese a avut prilejul de a cânta și la Catedrala *Cuvioasa Parascheva* din Iași, unde Sfânta Liturghie a fost transmisă în direct la *Radio-Trinitas*.

Aprecierile oficiale ale acestui colectiv coral inedit nu au întârziat să apară. În data de 18 mai 2019, Corul de Preotese a participat la *Festivalul-concurs internațional de muzică corală „Sărbătoarea Corului”*, ediția II, Bălți, unde au obținut Premiul I, iar dirijorul corului – dna Irina Vizitiu-Gajim – a primit o *Diplomă de Excelență pentru originalitatea aranjamentelor creațiilor corale interpretate în cadrul Festivalului-concurs*. Printre distincțiile dirijoarei mai menționăm: *Medalia Sfântul Alexandru Nevski de gradul II* (2014), *Medalia Bănulescu Bodoni – 200 de ani de la înființarea Eparhiei Chișinăului și Hotinului* (2015), *Medalia Icoana Maicii Domnului de la Hârbovăț de gradul I* (2017), *Medalia Sfântul Alexandru Nevski de gradul I* (2019).

Iată că astfel, dintr-o inițiativă atât de originală a Preasfințitului Petru, Episcop de Ungheni și Nisporeni, a luat naștere un colectiv coral ce reușește să aducă multă bucurie în sufletele credincioșilor care participă la slujbele divine. De altfel, în viețile multor creștini făclia credinței Preasfințitului Petru luminează puternic și deschide ochii duhovnicești pentru înțelegerea tainelor credinței și ale urmării lui Dumnezeu, având o viață pilduitoare și desfășurând o activitate foarte rodnică, inclusiv prin patronajul acestui Cor de Preotese. Astfel, Preasfințitul Petru împlinește în faptă cuvintele Sfântului Grigorie Dialogul, care zice: „Făcliile aprinse răspândesc lumina lor mai departe și, deși sunt într-un loc anume, dau lumina în alt loc” [8 p. 110, Omilia V, 6].

Considerăm că acest colectiv coral – Corul de Preotese al Episcopiei de Ungheni și Nisporeni – este, cu adevărat, unul inedit, iar prin activitatea ce o desfășoară deja de 9 ani reușește să scrie o pagină importantă în istoria artei corale bisericești autohtone și merită toate aprecierile credincioșilor și ale iubitorilor artei corale.

Referințe bibliografice

1. *Biblia sau Sfînta Scriptură*. Chișinău: Complexul de Edituri al Bisericii Ortodoxe din Moldova, 2008. (Tipografia Editurii "Universul"). ISBN 978-9975-47-008-7.
2. ROTARU, P. Cântarea liturgică basarabeană: opinii, comentarii, argumente. In: *Arta*, 2015. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău, 2015, nr. 2, pp. 11–15. ISSN 2345-1181.
3. ROTARU, P. Continuitatea tradițiilor stilistice în muzica sacră din Moldova. In: *Arta*, 2008. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău, 2008, pp. 31–34. ISSN 1857-1050.
4. ROTARU, P. Arta corală bisericească din Moldova: Pagini ale trecutului și prezentului. In: *Arta*, 2011. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău, 2011, nr. 1, pp. 24–30. ISSN 1857-1050.
5. BARBANOI, H. *Creația corală bisericească a compozitorului Mihail Berezovschi din perspectiva tradițiilor muzicale ortodoxe*: tz. doct. în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2016.
6. Епархиальная хроника. В: *K.E.B.*, 1899, nr. 18, p. e503, p. e514; *K.E.B.*, 1900, nr. 15–16, pp. 446–449; *K.E.B.*, 1901, nr. 16, p. 423; *K.E.B.*, 1905, nr. 19, pp. e518–530; *K.E.B.*, 1909, nr. 20, pp. a1–10.6.
7. GAJIM, I. Ipodiaton. Jumătatea de veac în mărturisirea credinței drept-măritoare, bucurie sfântă prin cântul duhovnicesc [online]. In: *Episcopia de Ungheni și Nisporeni*: Pagină oficială a Preasfințitului Petru, Episcop de Ungheni și Nisporeni [accesat 28 mai 2020]. Disponibil: <http://episcopia-ungheni.md/ro/anunturi/jumatatea-de-veac-in-marturisirea-credintei-drept-maritoare-bucurie-sfanta-prin-cantul-duhovnicesc/#gallery-1>.
8. GRIGORIE CEL MARE Sfântul. *Omilii la Profetul Iezechiel*. Trad. din lb. latină: Elena Sima, Ileana Ingrid Bauer. Iași: Doxologia, 2015. ISBN 978-606-666-289-5.

ABORDĂRI MODERNISTE ȘI TEHNICI INOVATIVE ÎN CREAȚIA DE PROFUNDIS PENTRU ACORDEON DE SOFIA GUBAIDULINA

MODERN APPROACHES AND INNOVATIVE TECHNIQUES IN THE CREATION FOR ACCORDION DE PROFUNDIS BY SOFIA GUBAIDULINA

SERGIU MÎRZAC¹⁵,

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

DIANA BUNEA¹⁶,

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

CZU: [780.8:780.647.2]:781.6

Articolul este dedicat uneia dintre cele mai importante lucrări academice pentru acordeon din secolul XX – De profundis, semnată de Sofia Gubaidulina, compozitoare, care a marcat în mod esențial muzica academică contemporană. Oprindu-se asupra câtorva repere biografice ale celor mai importante etape din viața și creația compozitoare, autorul a analizat lucrarea în cauză, remarcabilă pentru abordarea inovativă a compozitoare, care a reconceptualizat sonoritatea instrumentului, descoperindu-i noi posibilități de exprimare, utilizând tehnici noi de interpretare. Astfel, acordeonul a fost plasat în

¹⁵ E-mail: serlem@mail.ru

¹⁶ E-mail: dianabunea@gmail.com

rândul celor mai interesante și de perspectivă instrumente muzicale în muzica contemporană. În acest sens, un rol esențial l-a avut și renumitul interpret Friedrich Lips, cu care a colaborat compozitoarea.

Cuvinte-cheie: Sofia Gubaidulina, *De profundis*, acordeon, tehnici componistice noi, abordare inovativă

The article is dedicated to one of the most important academic works for accordion, written in the 20th century – “De Profundis” by Sofia Gubaidulina, a composer that deeply marked the contemporary academic music. The author presented some biographical marks and the most important stages of her life and creation. He analyzed “De Profundis”, remarkable for the innovative approaches of Sofia Gubaidulina that offers a new conception of accordion sonority, discovering new expression possibilities of this instrument, using new performing techniques and placing it on a peer level with other academic musical instruments. Thus, the accordion becomes one the most interesting and perspective musical instruments in contemporary music. In this process, the famous performer Friedrich Lips had an essential role, collaborating with the composer.

Keywords: Sofia Gubaidulina, *De Profundis*, accordion, new composition techniques, innovative approaches

Introducere

Una dintre cele mai interesante compozitoare ale contemporaneității, deținătoare a numeroase și prestigioase premii și distincții – Sofia Gubaidulina – nu necesită o prezentare separată. Despre ea și creația sa au fost scrise numeroase articole, în special, peste hotare. Contribuția Sofiei Gubaidulina în componistica secolului XX este inestimabilă. Compozitoarea a scris creații în cele mai diverse genuri (este autoarea unor lucrări importante pentru orchestră simfonică și de cameră, vocal-corală, muzică de cameră și pentru instrumente solo), muzică pentru film etc., dezvoltându-și propriul stil și estetica muzicală. Este cunoscută pentru utilizarea tehnicilor inovative, profunzimea conținuturilor muzicii sale, creația ei fiind atribuită, în special, curentului avangardist. Fiind o persoană profund religioasă, s-a remarcat prin abordarea în detaliu a însăși noțiunii de religie, ca religio, ce presupune restaurarea relației omului contemporan cu Divinitatea prin intermediul artei. În articolul de față ne vom referi la una din creațiile reprezentative ale Sofiei Gubaidulina pentru această abordare.

Compozitoarea Sofia Gubaidulina: repere biografice

Compozitoarea Sofia Gubaidulina s-a născut în Republica Sovietică Socialistă Autonomă Tătară (acum Republica Tatarstan) din Uniunea Sovietică într-o familie mixtă: tatăl era de origine tătară, din regiunea Volga, iar mama – de origine rusă. Tatăl ei, Asgat Masgudovici Gubaidulin, era inginer, iar mama, Fedosia Fiodorovna Gubaidulina – profesoară. A fost pasionată de muzică și compoziție încă de la vârsta de 5 ani. A studiat compoziția și pianul la Conservatorul din Kazan, pe care l-a absolvit în 1954. Și-a perfecționat studiile la Conservatorul

din Moscova, în clasa de compoziție cu Nikolay Peyko, până în 1959, apoi – cu Vissarion Shebalin, până în 1963. Pentru succesele obținute a fost distinsă cu o bursă de merit – bursa lui I. Stalin. Sofia Gubaidulina a fost susținută și încurajată de D. Șostakovici, care a îndrumat-o să-și continue activitatea, în pofida afirmațiilor altor persoane, care considerau că direcția aleasă de ea este una „greșită”. Și-a exprimat viziunile moderniste în diverse creații pe care le-a compus pentru filme documentare și desene animate, inclusiv renumitul desen animat *Aventurile lui Mowgli* (după *Cartea Junglei* de Rudyard Kipling, 1967-1971).

La nivel internațional, S. Gubaidulina devine recunoscută la începutul anilor 1980 prin concertul pentru vioară, *Offertorium*, dedicat lui Gidon Kremer. În 1992, S. Gubaidulina emigrează în Germania, stabilindu-se la Hamburg, și devine membră a academiilor muzicale din Frankfurt, Hamburg și a Academiei de Muzică Regală din Suedia. În 2000, împreună cu Tan Dun, Osvaldo Golijov și Wolfgang Rihm, se oferă să compună la comandă pentru „Internationale Bach Akademie Stuttgart” o piesă pentru proiectul „Passion-2000”, proiect organizat și desfășurat pentru comemorarea lui Johann Sebastian Bach. În cadrul proiectului ea compune *Johannes-Passion*, în care se oglindește moartea și învierea lui Hristos – lucrare ce i-a marcat întreaga creație, una din cele mai importante semnate de ea până în prezent.

Preocupările pentru aflarea unor noi posibilități și tehnici timbrale ale S. Gubaidulina i-au îndreptat atenția spre instrumentele electronice și instrumentele populare rusești, care se bucurau în acea perioadă de o popularitate și de un progres tehnic nemaivăzut până atunci. Astfel, apar creații solo și de cameră, precum *De profundis* pentru acordeon, *Et expecto* – sonată pentru acordeon și *In croce* pentru violoncel și orgă sau acordeon.

O altă sferă de care s-a lăsat captivată compozitoarea este legată de instrumentele de percuție. De asemenea, a fost preocupată de experimentarea cu metode non-tradiționale de producere a sunetului și, așa cum am menționat deja, în combinații neobișnuite de instrumente, de exemplu, *Concerto* pentru fagot și corzi grave (1975), *Detto I* – sonată pentru orgă și percuție (1978), *The Garden of Joy and Sorrow* pentru flaut, harpă și violă (1980) și *Descensio* pentru 3 tromboane, 3 percuționiști, harpă, harpsicord/celesta și celesta/piano (1981).

Sofia Gubaidulina a fost pasionată de creația lui J.S. Bach și A. Webern. A fost influențată de Carl Jung și Nikolai Berdeiev. Prin intermediul creațiilor sale de factură avangardistă, încearcă să exprime lumea spirituală, lăuntrică a omului contemporan, asociate cu mișcarea spre divinitate, în căutarea idealului.

Deși s-a stabilit în Germania începând cu anul 1992, niciodată nu a uitat de unde a pornit, revenind cu regularitate acasă, în orașul Kazan, Republica Tătară, unde periodic sunt organizate

festivaluri și concursuri în onoarea ei. Anii 2000 au fost marcați de recunoașterea internațională a compozitoarei, care a primit premii și distincții de mare prestigiu, precum Ordinul de Merit al RFG (2002); Premiul Bach al orașului Hamburg (2007); Leul de Aur pentru întreaga carieră artistică, secția Muzică, la *Biennale* din Veneția (2013); Premiul Fundației BBVA, secția Muzică contemporană (2016) ș.a.

Colaborarea dintre Gubaidulina și Lips: apariția tehnicilor inovative la acordeon

Colaborarea dintre Sofia Gubaidulina și Friedrich Lips a început în 1975, atunci când cunoscutul compozitor și acordeonist rus Vladislav Zolotariov prezenta *Sonata Nr. 3* pentru acordeon la Uniunea Compozitorilor din Uniunea Sovietică, în interpretarea renumitului acordeonist-virtuoz Friedrich Lips. Execuția excepțională și tehnica componistică folosită de V. Zolotariov, în ansamblu cu capacitățile tehnice și timbrale ale acordeonului, care atunci se moderniza foarte rapid, au creat o impresie profundă asupra compozitoarei. Sofia Gubaidulina, fiind un reprezentant important al avangardismului sovietic, care în acea perioadă era în căutarea de noi mijloace de expresivitate, de noi capacități timbrale și de noi forme de exprimare în muzică, a decis să compună pentru acordeon, în strânsă colaborare cu F. Lips, care era nu doar un interpret de excepție, ci și un reformator cunoscut al tehnicilor de interpretare la acest instrument.

Astfel, ca rezultat al acestei colaborări, în 1978 apare prima creație pentru acordeon a compozitoarei – *De profundis*, dedicată lui F. Lips, care este și autor al redacției interpretative, și primul interpret al acesteia. Totodată, căutările în domeniul sonor și timbral au coincis și cu profunde transformări de ordin spiritual în viața compozitoarei – în această perioadă, întreaga activitate a Sofiei Gubaidulina era pătrunsă de aspectul religios, la vârsta de 40 de ani ea adoptând creștinismul. Astfel, în viziunea sa, acordeonul este un potențial purtător al ideilor simbolico-religioase. Dramaturgia creației, tehnica componistică, factura și abordările timbrale sunt pătrunse de simbolistica religioasă, iar expresivitatea, dinamica și articulația acesteia uimesc prin conținutul filozofic foarte profund. Este important de menționat faptul că pentru a obține imagini artistice cât se poate de realiste și efecte sonore cât se poate de naturale, S. Gubaidulina, la îndemnul lui F. Lips, a folosit în premieră tehnici și mijloace inovative de emiteră a sunetului și anume:

- *glissando* netemperat – mijloc tehnic și de expresivitate absolut nou, ce reprezintă prima utilizare a micro-cromaticii la acordeon;
- butonul de aer folosit pentru redarea respirației, a suspinului;

- tehnica specifică a utilizării registrelor.

„Astfel, abordând pentru prima dată acordeonul – instrument care nu face parte din orchestra simfonică, care nu se afla în tradiția academică europeană, Sofia Gubaidulina l-a preschimbă, acesta devenind de nerecunoscut, tratându-l în mod diametral opus rolului obișnuit al acestui instrument (...). În interpretarea Sofiei Gubaidulina acordeonul este un purtător de idei simbolico-religioase, legate de Occident și de catolicism” [trad. n., 1 p. 219-220] – arată V. Holopova în monografia sa despre compozitoare. În *De profundis* autoarea tratează acordeonul ca pe o micro-orgă, totodată, datorită inovațiilor apărute în urma colaborării cu F. Lips, lărgindu-i posibilitățile expresive.

De menționat, că colaborarea artistică dintre Sofia Gubaidulina și Friedrich Lips a fost destul de fructuoasă – pe lângă lucrarea menționată, compozitoarea a mai semnat *Șapte cuvinte* (1982), sonata pentru acordeon solo *Et exspecto* (1986) și concertul pentru acordeon și orchestră *Sub semnul Scorpionului* (2003). Tehnicile inovative specifice doar acordeonului, utilizate de autoare, au fost preluate de alți compozitori și sunt pe larg răspândite până în zilele noastre.

***De profundis*: dramaturgia componistică și sfera de imagini plastice în contextul inovațiilor tehnice la acordeon**

Textul Psalmului 129, după care a fost compusă lucrarea, este axat pe cele mai tainice sentimente și adâncimi ale sufletului uman, unde sălășluiește speranța către marea milă a lui Dumnezeu, către lumină, pace și bucurie, către împlinirea sufletească. Îl reproducem aici integral: „Dintru adâncuri am strigat către Tine; Doamne! Doamne, auzi glasul meu! / Fie urechile Tale cu luare-aminte la glasul rugăciunii mele. De Te vei uita la fărădelegi, Doamne, Doamne, cine va suferi? Că la Tine este milostivirea. / Pentru numele Tău, Te-am așteptat, Doamne; așteptat-a sufletul meu spre cuvântul Tău, Nădăjduit-a sufletul meu în Domnul, din straja dimineții până în noapte. Din straja dimineții să nădăjduiască Israel spre Domnul. Că la Domnul este mila și multă mântuire la El / Și El va izbăvi pe Israel din toate fărădelegile lui” [2].

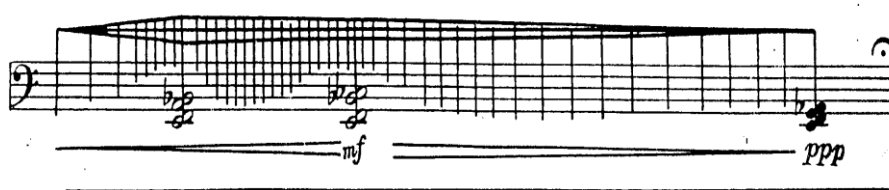
În opinia V. Holopova, tematica psalmului 129, care constituie suportul ideatic și plastic al creației, este una general-umană. Și chiar dacă „psalmul nu reprezintă o linie de subiect sau un program al piesei Sofiei Gubaidulina, totuși, în această creație și-a găsit reflectare conținutul simbolic, spiritual al acestuia. Compozitoarea creează imaginea suferințelor umane” [trad. n., 1 p. 220].

De profundis este o lucrare monopartită și poate fi împărțită în trei compartimente – „perioade de dezvoltare” (termen de V. Holopova, 1 p. 220), fiecare sfârșindu-se cu un *Coral* în

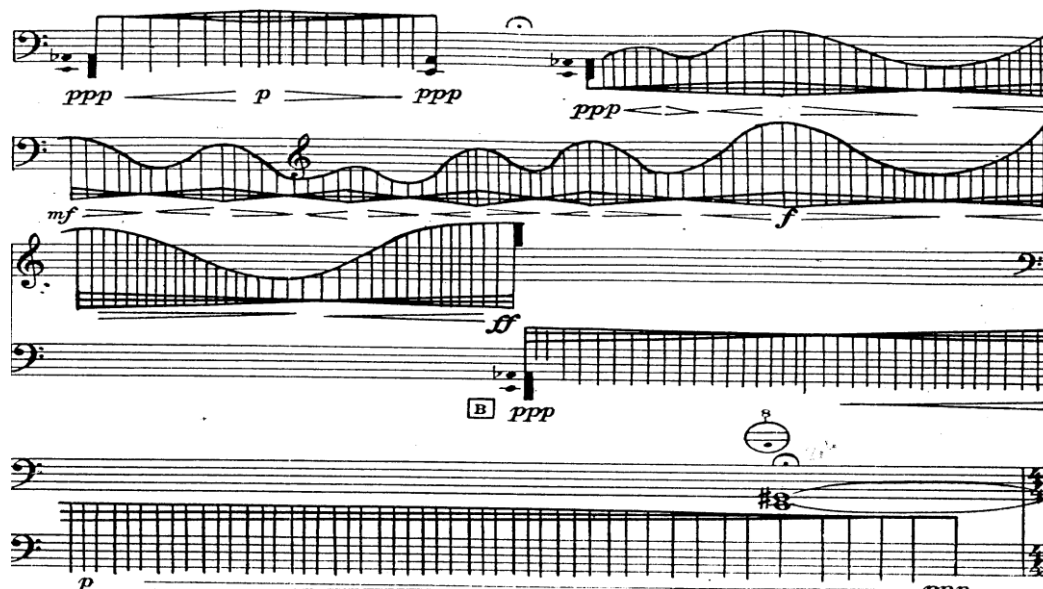
factură acordică. Cele trei perioade de dezvoltare conțin trei imagini contrastante, realizate prin noile tehnici de emiterie a sunetului și de interpretare la acordeon, care este tratat aici ca „exponent” al sufletului uman:

- **imaginea suferinței** – redată prin tremolo de lungă durată, *glissando*-ul temperat și netemperat;
- **imaginea ascensiunii prin suferință** – redată prin intermediul diferitor mijloace tehnice ce presupun mișcarea din registrul grav al instrumentului spre cel acut;
- **imaginea speranței, pocăinței, smereniei** – redată printr-un *coral* în registrul înalt.

Prima perioadă de dezvoltare începe cu un *cluster* în registrul grav, interpretat liber pe plan ritmic, ce simbolizează „cutremurul lăuntric”:



Aici se desfășoară patru „etape” ale suferinței, care sunt separate de cezuri și de fermată. Aceste patru etape se succed conform ordinii șirului *Fibonacci*, element frecvent utilizat în creația S. Gubaidulina (fiecare număr reprezintă suma a 2 numere precedente). Nu este indicată măsura și nici formula ritmică. Mijlocul tehnic utilizat este *tremolo*, intensitatea căruia este indicată de autor. După imaginea „suferinței”, urmează primele încercări spre „ascensiune”, care sunt redată prin intermediul *glissando*, interpretat cu pumnul pe claviatură. Această mișcare trece în prima consonanță a creației – terța mare *mi-sol diez*.



Ulterior, „ascensiunea” este redată prin intermediul acordurilor pe secunde în mișcare ascendentă. Pentru prima dată în creație aici apare măsura 4/4, $\frac{3}{4}$, 4/4, $\frac{3}{4}$, 2/4, $\frac{3}{4}$ ș.a.m.d. În fiecare dintre măsurile 3-6 sunt indicații dinamice detaliate. Apoi urmează un *crescendo* continuu care pregătește culminația primului cerc de dezvoltare ce începe în măsura 11 și se încheie cu un *subito-piano*, care reprezintă începutul coralului. Acesta este expus prin intermediul acordurilor majore paralele în mâna stângă, pe fundalul căruia apare un contrapunct figurativ în registrul acut ce presupune o creștere dinamică și emoțională.



Cea de-a doua perioadă de dezvoltare începe cu noi „suferințe”, care sunt expuse prin intermediul acordurilor interpretate, „vibrând” izbitor, *glissando*-ului și a tritonurilor. „Ascensiunea” este redată prin terțe cromatice (ce reprezintă simbolul crucii în această lucrare) ce se rezolvă în intervale mai largi de sextă, septimă.





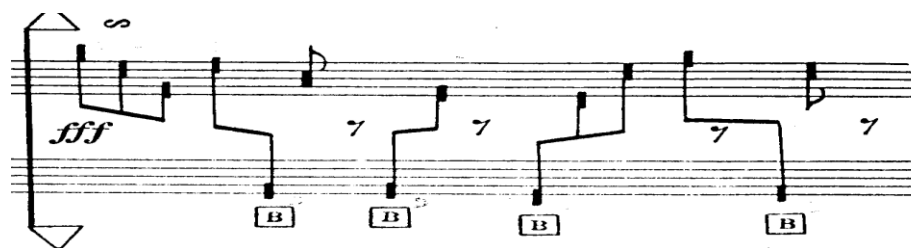
Urmează o dezvoltare care este accentuată prin schimbul metrului în fiecare măsură, iar nuanțele dinamice și articulația este indicată de autor în interiorul fiecărei măsuri. Pentru a agita și intensifica mișcarea spre culminație, autorul folosește *accelerando*. Noua „ascensiune” este pregătită de *glissando* cu *cluster*, fiind redată prin intermediul unor figurații la ambele mâini, care sunt asemănătoare contrapunctului din *coralul* din prima perioadă de dezvoltare. Vectorii mișcărilor dinamice și de dezvoltare sunt direcționați în sus pe diapazonul instrumentului. În aceste configurații la mâna stângă, accentuate de *triluri* se evidențiază o nouă etapă de „ascensiune”, pe fundalul doimilor și al cvintoletelor, care asigură mișcarea ascendentă. În următorul fragment aceste *triluri* trec consecutiv din mâna dreaptă la mâna stângă și apoi, concomitent, în ambele mâini.



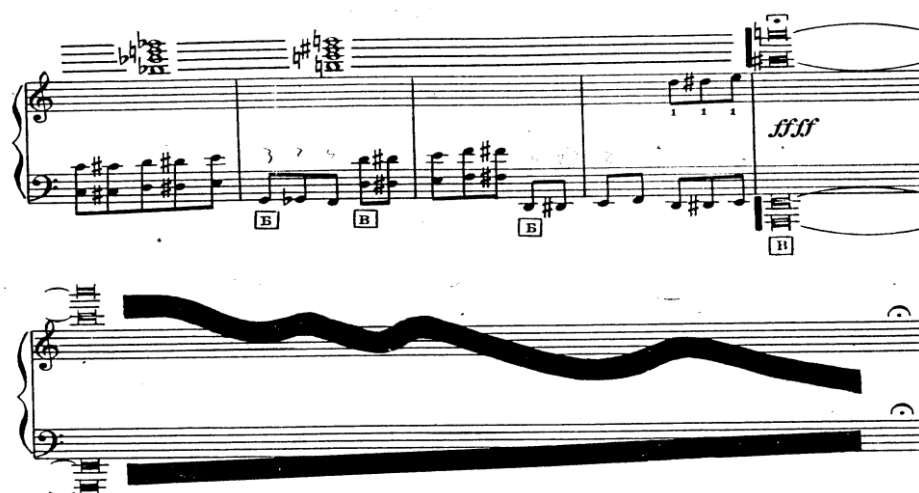
c 6133 κ



Trilurile din mâna stângă sunt accentuate cu octave, care au, la început, o mișcare descendentă, apoi – ascendentă, ceea ce duce la o culminație explozivă, exprimată printr-o cadență bazată pe salturi.

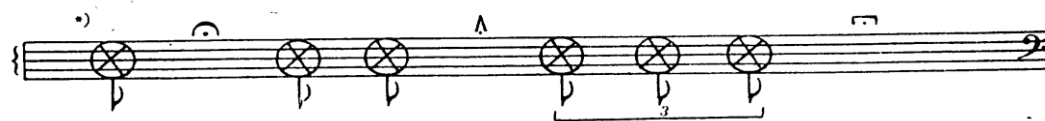


Cea de-a doua perioadă de dezvoltare se încheie iarăși cu un coral de o intensitate culminativă excepțională, bazat pe cvartsextacorduri paralele, îmbinate cu figuri melodice în registrul grav. După dublul *cluster* la dinamica *ffff*, urmează mișcarea descendentă pe întreg diapazonul claviaturilor ambelor mâini, care reduce treptat intensitatea sunetului și a culminației în cezura-fermata.



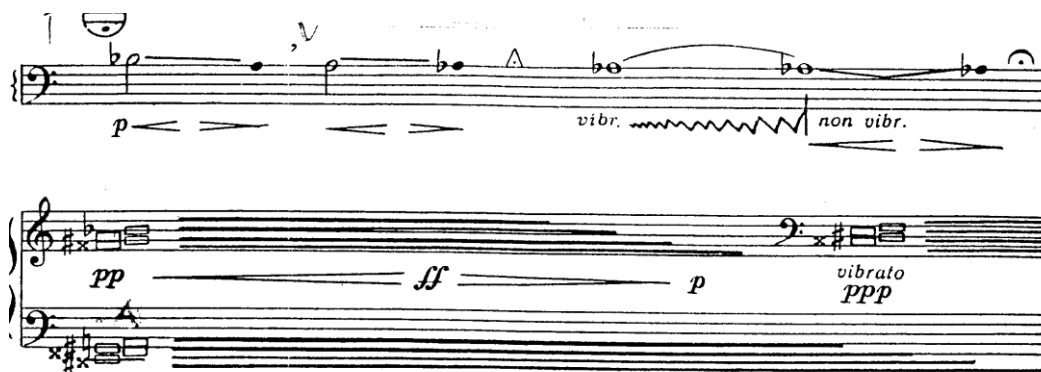
În cea de-a treia perioadă de dezvoltare are loc premiera efectelor timbrale noi specifice acordeonului. „Suspinul”, „răsuflarea”, „suferința” sunt redată prin intermediul:

- Butonului de aer al acordeonului:

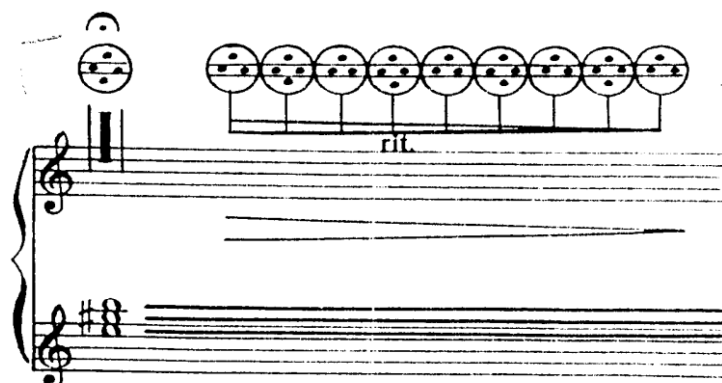


*) Нажимать клавишу отдушкина в указанном ритме.

- Al *glissando*-ului netemperat:



- Prin tehnica specifică de utilizare a registrelor:



Dramaturgia celei de-a treia perioade de dezvoltare corespunde denumirii Psalmului 129: „Cântecul ascensiunii”. O melodie interpretată în hașurile *legato*, *non-vibrato*, într-un ambitus extrem de mare, de la octava mare până în octava a treia, marcată de o expresivitate rară și accentuată prin sexte ascendente, asemănătoare melodiei unei arii.

Coralul, spre care a fost îndreptată dramaturgia piesei, este pregătit de un „tremolo” agitat, astfel încât trisonurile majore răsună ca un contrapunct expresiv. În ambele mâini sunt folosite *glissando*-uri din consonanțe, spre *clusterul*, interpretat de la *piano* spre *fortissimo*, care

demonstrează că imaginea artistică a *clusterului* este superioară imaginii trisonurilor – elemente de bază ale coralului. Pentru toate trisonurile este indicată dinamica *piano*, iar pentru *cluster* – *forte* cu ulteriorul *crescendo*.

Tot aici se folosește un mijloc tehnic de expresivitate specific doar acordeonului – acordul luat în mână dreaptă se interpretează pe o durată lungă și, fără a întrerupe sau a scoate mâna de pe claviatură, se schimbă registrele în diferite combinații, după care urmează *diminuendo* ce presupune o degajare a energicii.

The image displays three systems of musical notation for an accordion. The first system features a diagram of the right-hand keys above a staff with a long note and a crescendo. The second system shows a musical staff with a long note and a crescendo. The third system shows a musical staff with a long note and a crescendo.

Este important de menționat faptul că acordul E-dur (considerat centru tonal al creației), care reiese din culminația celei de-a treia perioade de dezvoltare, răsună până la sfârșitul creației. Pe fundalul acestui acord iarăși revin configurațiile din prima perioadă de dezvoltare, însă, spre deosebire de aceasta, aici ele au o altă încărcătură energetică și anume – presupun liniște și calm, fapt ce prefigurează un deznodământ optimist al lucrării.

Concluzii

Concepția dramaturgică a lucrării *De profundis* se află în strânsă concordanță și este determinată de specificul acordeonului. În unul din interviurile sale, Friedrich Lips mărturisea, că Sofia Gubaidulina „a simțit în acest instrument mic o sonoritate universală” [trad. n., 3]. Astfel,

autoarea nu a utilizat doar tehnici inovative de interpretare la acordeon, care au oferit acestui instrument noi perspective în muzica academică în cea de-a doua jumătate a secolului XX, ci și a reconceptualizat esența sonoră a acestuia, descoperindu-i noi posibilități de exprimare, fapt ce l-a plasat pe cele mai prestigioase scene ale lumii. Realizările autoarei nu ar fi fost posibile fără contribuția unor mari interpreți precum Friedrich Lips, care, prin măiestria sa, a adus acordeonul pe cele mai înalte culmi artistice.

Noua abordare și noile tehnici au fost preluate în componistica universală, iar numeroși compozitori le-au utilizat în creația lor. Astăzi, posibilitățile interpretative ale acordeonului s-au lărgit și datorită inovațiilor ce țin de tehnicile digitale. Aportul inestimabil al compozitoarei Sofia Gubaidulina constă însă, în primul rând, în abordarea spirituală a acestui instrument, în tratarea acordeonului ca un exponent al esenței sufletului uman, care poate exprima cele mai profunde trăiri, iar creația *De profundis* demonstrează cu prisosință acest fapt.

Referințe bibliografice

1. ХОЛОПОВА, В. *София Губайдулина*. Москва: Композитор, 2008. ISBN 5-85285-472-7.
2. Psalmul 129 [online]. In: *BIBLIAORTODOXA.ro*: [accesat 27 iun. 2020]. Disponibil: <https://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=65&cap=129>.
3. СЕГЕЛЬМАН, М. Мир начинается с «ля»: музыка Софии Губайдулиной как автопортрет композитора : [беседа с Фридрихом Липсом и Иваном Соколовым]. В: *Москва24*: [site]. 26 окт. 2016. [accesat 25 iun. 2020]. Disponibil: <https://www.m24.ru/articles/kultura/24102016/120080>.

ÎMBINAREA PROCEDEELOR MELODICE, PERCUSIVE ȘI DE ACOMPANIAMENT LA CONTRABASUL DE JAZZ

COMBINATION OF MELODIC LINES, PERCUSSIVE ELEMENTS AND ACCOMPANIMENT FOR THE JAZZ DOUBLE BASS

IGOR SOCICAN¹⁷,

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

CZU: 780.614.335:781.66

[780.8:780.614.335]:781.68

Articolul ce urmează este dedicat îmbinării procedeelor diferite în cadrul interpretării la contrabas în muzica de jazz, oferind, totodată, cât mai multe informații și resurse posibile pentru dezvoltarea și studierea ulterioară a diferitor stiluri și procedee melodice, percusive și de

¹⁷ E-mail: socicani@gmail.com

acompaniament la contrabasul de jazz. Anume – se propun spre examinare diferite procedee cu caracter percusiv la contrabas și variantele notografice ale acestora. Problematika dată se examinează în premieră în știința muzicală națională.

Cuvinte-cheie: *contrabas, double bass, jazz bass slap, muted notes, drumming bass, basul percusiv*

The present article is dedicated to the combination of different methods of interpretation on the double bass in jazz music, while providing as much information and resources as possible for the further development and study of different melodic, percussive and accompaniment styles of the jazz double bass. Namely, it is proposed to examine different percussion techniques on the double bass and their notation versions. This problem is examined for the first time in the national music science.

Keywords: *upright bass, double bass, jazz bass slap, muted notes, drumming bass, percussive bass*

Introducere

Contrabasiștii de jazz sunt „invidioși” pe instrumentiștii-soliști la instrumente de suflat, pianiști sau chitariști. Posibilitățile dinamice și timbrale ale acestora depășesc posibilitățile contrabasului. Dar, din fericire, entuziaștii acestui impunător instrument nu stau pe loc. Ei sunt într-o permanentă dezvoltare, ajutându-se și consultându-se reciproc, învățând de la alți instrumentiști și inventând procedee și metode inovatoare de interpretare. Concomitent cu apariția swingului, apare o nouă tendință: contrabasul, dintr-un simplu acompaniator, a început să adopte rolul de solist. Fiind o specie nouă în procesul său evolutiv, apar la suprafață o varietate de stiluri *solo*. Virtuozele improvizații cu arcuș ale lui Slam Stewart și cele *pizzicato*, asemănătoare cu sunetul claxonului, ale lui Jimmy Blanton (care a devenit modelul normativ al soliștilor de bas în istoria jazzului), au atras atenția la posibilitățile expresive ale contrabasului.

Aplicarea diferitor elemente percusive, precum bătăi pe diferite părți ale corpului instrumentului, utilizarea așa-numitor *muted notes* ș.a., au îmbogățit posibilitățile de interpretare la contrabasul jazzistic.

Slapul poate fi definit ca un procedeu de interpretare bazat pe fuziune a *pizzicato* cu elementele percusive, ce poate fi auzit în diferite stiluri, precum *jazz* (Milt Hinton, Bob Haggart, Wellman Braud), *country/bluegrass* (Kevin Smith), *tejano* (muzică texan-mexicană), *jazz manouche*, *Americana/roots*, *Balcanic roots*, *rockabilly* etc.

Alt procedeu contemporan de interpretare constă în utilizarea corpului contrabasului ca un instrument de percuție, unde una sau altă zonă a suprafeței emite sunete de diferită calitate și înălțime. Fața contrabasului este partea cea mai mult folosită pentru acest procedeu interpretativ, însă tot mai frecvent se utilizează eclisele și spatele instrumentului.

Adam Ben Ezra, un muzician de origine israeliană, a inventat un nou gen muzical, numit *drumming bass*. El a descoperit că nu are nevoie, într-adevăr, de o trupă. Fiind un instrumentist

multilateral dezvoltat și talentat, el interpretează procedeele percusive la contrabas simultan cu acompaniamentul și melodia, producând o entitate muzicală. Pe scena contemporană evoluează mulți artiști care aplică cu succes elemente de percuție pe contrabas, îmbinându-le cu diferite efecte electronice. Aceste performanțe impresionante dezvoltă încontinuu posibilitățile contrabasului și provoacă instrumentiștii spre noi experimente.

De unde, mai exact, au apărut procedeele percusive? Articolul lui Dan Meyers, „New Orleans String Bass Pioneers”, publicat, inițial, în Wavelength [1] arată că genealogia contrabasiștilor-slapiști se trage direct din Crescent City în zorii jazzului. Citat în articolul Meyers, basistul din New Orleans, Albert Glenny (1870-1958), povestește că „s-a dedicat aproape exclusiv stilului la începutul carierei sale” [Ibidem]. D. Meyers subliniază că A. Glenny, inițial, a disprețuit aceste procedee. Cu toate acestea, D. Meyers susține: „În momentul în care Chester Zardis (1900-1990) a început să cânte profesional, el și-a dezvoltat o atitudine diferită. Zardis a spus că arcușul a fost folosit puțin, cu excepția interpretării valsurilor și melodiilor lente; slapul era necesar pentru a da muzicii un adevărat sentiment de jazz” [Ibidem].

Sursa citată relatează că M. Hintond îl numește pe Bill Johnson (1872-1975), basistul din New Orleans, ca „tatăl” stilului. Johnson fusese un basist din New Orleans care, la fel ca și mulți alți muzicieni din New Orleans ai acestei epoci, s-a mutat, în cele din urmă, la Chicago. Potrivit lui Meyers, Johnson a fost considerat cel mai bun basist din Chicago în anii 1920, ajutându-l pe King Oliver să-și formeze trupa *Creole Jazz Band*.

D. Meyers subliniază, de asemenea, că, „din spusele martorilor, știm că unii muzicieni din New Orleans deja aplicau slap pe contrabas cu cel puțin o jumătate de deceniu înainte ca fonograful și radioul să ofere genului o promovare pe plan național. Ascultătorii și muzicienii își aminteau că Steve Brown aplica slapul cu trupa *New Orleans Rhythm Kings* la începutul anilor 1920” [1]. Până în 1926, potrivit lui Meyers, Brown înregistrase o serie de piese cu Paul Whiteman și Jean Goldkette. Cu această expunere, după cum subliniază Meyers, „revoluția basurilor acum are la dispoziție mass-media și s-a răspândit rapid” [Ibidem].

Pe măsură ce trecem în era swingului, contrabasul a ocupat, cu fermitate, locul tubei în componența big bandurilor. Au existat mai mulți basiști cu renume din această epocă, cum ar fi: Bob Haggart (1914-1998), care a cântat alături de Bob Crosby și Bob-Cats, *Big Noise from Winetka*, de Haggart, un single de succes din 1938 [2 p. 654], devenind un standard al repertoriului contrabasului slap; Wellman Braud (1891-1966), basistul din orchestra lui Duke Ellington, înainte de anii „Blanton/Webster”, a folosit în mod proeminent tehnica slapului atât ca acompaniament, în piesa *It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing*, cât și ca solo, în *Blue*

Harlem; Milt Hinton (1910-2000), care a lucrat cu Cab Calloway și a fost unul dintre cei care a utilizat și dezvoltat acest stil. Schuller afirmă că „stabilitatea ritmică și energia trupei lui Calloway a fost basistul său, Milt Hinton, cu trupa, începând cu 1936 și până când s-a desființat. Niciun basist nu a lucrat mai mult și mai devotat la meseria sa, îmbunătățindu-se constant” [Ibidem].

Fiind popular în perioada swingului, a fost curând înlocuit de *pizzicato*-ul basiștilor be-bop, fără îndoială, influențat de stilul improvizator al lui Jimmy Blanton. Cu toate acestea, tehnica slapului nu a dispărut în totalitate. A trecut, pur și simplu, la alte forme de muzică. De exemplu, muzicianul și basistul blues Willie Dixon (1915-1992) și-a prezentat proeminent tehnica slap în înregistrările sale. Bill Black (1926-1965) și-a „bătut” basul în sesiunile *Sun Studio* ale lui Elvis Presley, constituind astăzi un etalon pentru basiștii din *rockabilly* și *country&western*. Potrivit lui Stokes, tehnica a început să fie prezentată și interpretată în diferite genuri până în anii 1950 [3 p. 9].

Însă, în ultimul timp, *basul slap* s-a bucurat de o reînviere în lumea jazzului prin anii 1990, în principal, datorită unei serii de înregistrări bine primite, realizate de Milt Hinton. Stilul s-a reîntors complet, odată cu lansarea în 2003 a albumului *Groove, Swing și Harmony* de basistul Roland Guerin din New Orleans.

Actualmente, acest termen, merit să descrie un procedeu, foarte des înseamnă ceva diferit, în funcție de cine îl utilizează. Până în prezent nu sunt stabilite standardele terminologice pentru tehnicile și procedeele *slapului*.

Pentru a analiza și discuta această tehnică unică, este necesar să cuantificăm și să normalizăm nomenclatura de bază și nota respectivă a acesteia. Din fericire, există un precedent pentru acest lucru. Încă în era swingului, Gunther Schuller a transcris un pasaj din introducerea lui Milt Hinton la „Pluckin” de Roy Eldridge, care „prezintă o tehnică complexă, proprie instrumentiștilor cu coarde, și analogă cu cea dezvoltată de Niccolo Paganini în primii ani ai secolului XIX” [2]. În această transcriere, Schuller face delimitare între *pluck* și *slap*, notând „*pluckul*” (cunoscut și sub numele de *pizzicato snap* sau *Bartok pizzicato*) cu un cap de notă tradițional și *slapul* (se execută prin pălirea cu partea interioară a palmii peste corzi și tastieră) cu un „x” pentru un cap de notă, care indică aspectele de percuție ale acestei tehnici. Mai mult, Schuller separă slapul executat cu mâna dreaptă de cel de mâna stângă prin direcția codiței (codița în sus = palmă dreaptă, codița în jos = palmă stângă).

Cercetările ulterioare privind tehnicile *slap bass* de către basistul sârb Djordje Stijepovic și Dr. Donovan Stokes (Shenandoah Conservatory, Winchester, Virginia) au identificat cinci

elemente de bază (snap, pluck și trei variante de slap) în performanță [3, 4, 6, 7]. Identificarea acestor unități de bază ale tehnicii *slap*, împreună cu precedenta notografică stabilită de Schuller și John Goldsby (care are un solo transcris de Milt Hinton în cartea sa *The Jazz Bass, Technique and Tradition*) [9] formează o bază pentru un sistem de notare cuantificabil. Vom explica succint cele mai importante procedee.

Snap, cunoscut și sub denumirea de *snap pizzicato* sau *Bartok pizzicato* (din cvartetul de coarde nr. 4 de B. Bartok) și, în cazul lui G. Schuller, *pluck*, este o tehnică care impune interpretul să ciupească și să tragă coarda în direcția perpendiculară limbii contrabasului într-o manieră viguroasă și lansarea corzii cu scop de a se lovi de limba contrabasului. Ca rezultat, apare combinația dintre un sunet de o anumită înălțime și o figură ritmică specifică. Interpreții numesc acest procedeu, deseori în mod eronat, *single slap*. Termenul *snap* indică implicarea în acest procedeu a sunetului de o anumită înălțime. În literatura muzicală de tradiție academică de specialitate acest lucru este notat, în general, după cum se arată în *Exemplul 1*.

Exemplul 1:



D. Stokes folosește această notație în studiile sale de slap disponibile pe www.notreble.com [3, 4], însă notarea fiecărei note cu acest simbol ar exagera informațional textul. Putem nega cu ușurință acest lucru, marcând, pur și simplu, *stilul slap* (cu referire la *Bartok pizzicato*), subliniind, în același timp, *pizz*, pentru secțiunile în care nu se interpretează slapul, pentru a face diferența între cele două procedee.

Pluck (ciupire de coardă), de asemenea, reprezintă un procedeu de natură percuționistă. Deși tehnicile standard de *pizzicato* sunt folosite în jazz și rock, *pluckul* este executat într-o manieră similară *snapului* (adică – tragerea corzii în direcția perpendiculară limbii contrabasului), însă mult mai lejer. Această tehnică permite un schimb rapid între însăși *pluck* și *snap*. Notație specială pentru *pluck* nu există. Doar în text se menționează modurile speciale de extragere.

Exemplul 2:

Notăție pentru PLUCK/SNAP

Q = indicație pentru SNAP



Slapul se execută prin pălirea cu partea interioară a palmei (cel mai des cu cea dreaptă, dar rareori se folosește și cea stângă) asupra corzilor, cu o forță destulă pentru a apăsa coarda spre limba instrumentului:

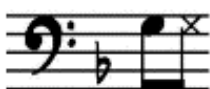
1. *Single slap* (slap singular) prezintă o singură lovitură peste tastieră (limbă).

Exemplul 3:



Single slap este aproape întotdeauna precedată de un *snap*.

Exemplul 4:



O utilizare obișnuită a acestui procedeu constă în accentuarea bătăilor a doua și a patra pentru a reda așa-numita *two-beat feel* (senzația de două bătăi).

Exemplul 5:



În acest caz, capetele de notă pot fi redată fie cu un *pizzicato snap* sau cu un pizzicato obișnuit. Cu toate acestea, în următoarea variantă a slapului singular nota este interpretată cu *pizzicato snap*.

Exemplul 6:



Acest procedeu poate fi numit *snap/single slap shuffle*, dar va fi suficient și *slap shuffle*. În cazul solo M. Hinton, *single slap* este utilizat pentru a adăuga componentele percuționiste în linia basului.

Exemplul 7:



La fel, pentru a crea mai multe pasaje sincopate, Hinton folosește *reverse single slap* (slap singular inversat).

Exemplul 8:



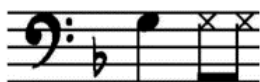
2. Double slap: două lovituri peste tastieră.

Exemplul 9:



Ca și *single slap*, the *double slap* este precedat de un *snap*, de obicei, cu notă de lungimea de o pătrime.

Exemplul 10:



Similar cu single slap, Hinton folosește acest procedeu pentru a accentua *two-beat feel*.

Exemplul 11:



66

3. *Triplet slap* înseamnă *snapul* urmat de două *slapuri*, dar în triplete.

Exemplul 12:



Acest procedeu mai este numit *drag triplet* sau *gallop*. M. Hinton tinde să-l folosească pentru a accentua bătăile a doua și a patra într-o măsură, așa cum se vede în exemplul de mai jos.

Exemplul 13:



4. *Quadruple slap* este un *snap* urmat de trei *slapuri* de lungimea de optime peste tastieră.

Exemplul 14:



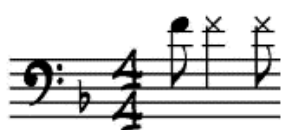
În soloul lui M. Hinton, *quadruple slap* se folosește cel mai des la sfârșit de formă, cum ar fi începutul părții a doua a piesei:

Exemplul 15:



Mixarea acestor procedee percuționiste a permis să se dezvolte diferite desene ritmice bazate pe șabloane sincopate, în special, pe parcursul erei swingului. Aici este prezentat un exemplu interpretat de M. Hinton, de *double slap*, a cărei structură este sincopată și are o lungime de două pătrimi.

Exemplul 16:



O altă modalitate ritmică este redată în exemplul de mai jos.

Exemplul 17:



Un alt exemplu de combinare a procedeeelor *single slap* și *reverse single slap* este cel mai des utilizat în stilul afro-cuban – *rumba*.

Exemplul 18:



Drumming bass

Alt procedeu contemporan de interpretare este utilizarea corpului contrabasului ca un instrument de percuție, unde una sau altă regiune a suprafeței emite sunete de diferită calitate. Fața contrabasului este partea cea mai frecvent utilizată pentru procedeele ce vor fi descrise. Utilizarea limbii engleze în descrierea procedeeelor are menirea de a internaționaliza terminologia folosită. La fel, este de menționat și faptul că, pentru notația degetelor mâinii drepte, se va utiliza semnificația pentru pian și paralel/sau semnificația procedeeului în limba engleză. Adică: degetul

mare – 1/*Thumb*; arătător – 2/*Index*; mediu și inelar – 3&4/*Snare* (toba mica). Alte procedee sunt indicate în exemplele ce urmează:

Bass drum (Toba mare) degete 1,2,3,4 lovesc simultan lângă căluș	Thumb (deget mare ori 1)	Index (arătător ori 2)	Snare (Toba mică) degetele 3 și 4 pe partea de sus pe față lângă eclisă
--	------------------------------------	----------------------------------	--

Right Rib (eclisa din dreapta) cu palma dreaptă	Hi-Hat (eclisa din stânga) cu palma stângă	Slap Cu palma dreaptă peste corzi	Slap with Note pizzicato cu lovitură simultană pe coardă
--	---	--	---

5

Mai jos urmează explicația câtorva dintre aceste procedee:

- 1/*Thumb* – degetul mare, drept, lovește peste fața contrabasului. Locul unde este produs sunetul se poziționează, reieșind din constituția personală a muzicianului. Palma formează o linie dreaptă cu antebrațul. Această linie trece prin cot și vârful degetului mediu, care, la rândul său, se fixează pe corzi și formează axa în jurul căreia se produce rotația palmei, care aduce la contactul degetului mare cu cutia, producând un sunet de percuție. Raportul dintre braț și antebraț formează, aproximativ, un unghi de 90-100 de grade.
- 2/*Index* – degetul arătător. Poziția palmei este similară procedei *Thumb*. În acest caz nu este nevoie de rotirea palmei. Sunetul este produs de mișcarea degetului arătător și contactul vârfului lui cu fața contrabasului. Raportul dintre braț și antebraț formează, aproximativ, un unghi de 90-100 de grade.
- 3&4/*Snare* – degetele inelar și mediu. Cum a fost menționat în tabelul 5, sunetul este produs de contactul vârfurilor degetelor cu fața contrabasului, sus, lângă eclisă. Raportul dintre braț și antebraț formează, aproximativ, un unghi de 90-100 de grade.
- *Slap with Note* (*Slap* cu producere de sunet) – procedeu ce permite emiterea simultană a unui sunet de percuție și a unei note de o anumită înălțime. Este executat printr-o succesiune de mișcări și anume: degetul arătător al mâinii drepte lovește coarda, cu scopul de a obține un sunet de percuție provocat de contactul corzii cu limba; după lovitură, degetul alunecă și permite corzii să vibreze, producând un sunet de o anumită înălțime.

Concluzii

Descrierea diferitelor procedee de interpretare la contrabas jazzistic, precum și generalizarea notografiei acestora va permite muzicienilor profesioniști, pedagogilor și studenților instituțiilor de învățământ muzical să-și dezvolte noi capacități interpretative. Îmbinarea procedeelor descrise în cadrul prezentului articol (*slap*, *snap*, *pizzicato*, *pluck*, *drumming bass* etc.) permite redarea așa-numitului sens de *swing*, care contribuie în mod considerabil la crearea stării specifice jazzului, iar implicarea mai multor hașuri, concomitent cu schimbarea desenului ritmic, face această stare mult mai profundă și energică.

Referințe bibliografice

1. MEYER, D. New Orleans String Bass Pioneers [online]. In: *Art of slap bass*: [site]. 1 aug. 2010 [accesat 13 apr. 2020]. Disponibil: <https://www.artofslapbass.com/new-orleans-string-bass-pioneers/>.
2. SCHULLER, G. *The Swing Era. The Development of Jazz, 1930-1945*. New York: Oxford University Press, 1989. ISBN-13 978-0195071405. ISBN-10 0195071409.
3. STOKES, D. The Lowdown with Dr. D.: Upright Slap Bass (Rockabilly/Psychobilly etc.) [online]. In: *No treble*: [site]. 1 febr. 2010 [accesat 12 febr. 2020]. Disponibil: <https://www.notreble.com/buzz/2010/02/01/the-lowdown-with-dr-d-upright-slap-bass-rockabillypsychobilly-etc-intro-part-1-of-3/>.
4. STOKES, D. The Lowdown with Dr. D.: Upright Slap Bass: Starter tips and etudes [online]. In: *No treble*: [site]. 15 febr. 2010 [accesat 12 febr. 2020]. Disponibil: <https://www.notreble.com/buzz/2010/02/15/the-lowdown-with-dr-d-upright-slap-bass-starter-tips-and-etudes/>.
5. The Signature Sounds of Adam Ben Ezra [online]. In: *Discover double bass*: [site] [accesat apr. 2018]. Disponibil: <https://courses.discoverdoublebass.com/>.
6. BOOKER, A. Slap Bass Notation [online]. In: *Art of slap bass*: [site]. 15 apr. 2020 [accesat 17 oct. 2020]. Disponibil: <https://www.artofslapbass.com/adam-booker-slap-bass-notation/>.
7. STIJEPOVIC, D. Basic Slap Bass Patterns [online]. In: *Art of slap bass*: [site]. 10 iun. 2009 [accesat 13 apr. 2020]. Disponibil: <https://www.artofslapbass.com/basic-slap-bass-patterns/>.
8. STOKES, D. Introduction to Slap Bass: History, Setup, and Technique. In: *Bass World* 32. 2008, nr. 2, pp. 9–13.
9. GOLDSBY, J. *The Jazz Bass Book, Technique and Tradition*. San Francisco: Backbeat Books, 2002. ISBN-10 087930716. ISBN-13 9780879307165.

МОЛДАВСКО-РУССКИЙ МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ В РАМКАХ МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ «ДНИ НОВОЙ МУЗЫКИ»

DIALOG INTERCULTURAL MOLDO-RUS ÎN CADRUL FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL „ZILELE MUZICII NOI”

MOLDOVAN-RUSSIAN INTERCULTURAL DIALOGUE WITHIN THE FRAMEWORK OF THE ”NEW MUSIC DAYS” INTERNATIONAL FESTIVAL

VALERIA BARBAS¹⁸,

doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific superior,
Institutul Patrimoniului Cultural

**CZU: 78(478:470)
78.079(478)**

В данном исследовании представлен анализ молдавско-русского межкультурного диалога в рамках Международного фестиваля «Дни новой музыки» в Республике Молдова в период 1991-2018 гг. Автор исследует динамику молдавско-русских музыкальных диалогов, выявляя специфику и особенности русской новой музыки, представленной в рамках фестиваля почти за три десятилетия.

Ключевые слова: молдавско-русский межкультурный диалог, Международный фестиваль «Дни новой музыки», Ансамбль «MolOt»

Cercetarea în cauză analizează dialogul intercultural moldo-rus în cadrul Festivalului Internațional „Zilele Muzicii Noi” din Republica Moldova în perioada 1991-2018. Autoarea cercetează dinamica dialogurilor muzicale moldo-ruse, punând accent pe specificul și particularitățile muzicii noi din Rusia, prezentată în cadrul festivalului în decurs de aproape trei decenii.

Cuvinte-cheie: dialog intercultural moldo-rus, Festivalul Internațional „Zilele Muzicii Noi”, Ansamblul „MolOt”

The present research deals with the Moldovan-Russian intercultural dialogues held within the “New Music Days” International Festival from the Republic of Moldova in the period between 1991 and 2018. The author gives an overview of the dynamics of the Moldovan-Russian musical dialogues, revealing the new music from Russia presented within the Festival for about three decades.

Keywords: Moldovan-Russian intercultural dialogue, New Music Days International Festival, MolOt Ensemble

Межкультурная коммуникация и её многочисленные проявления в рамках Международного Фестиваля «Дни новой музыки» способствовали многоплановому развитию межкультурных музыкальных диалогов — между композиторами, исполнителями, дирижёрами, ансамблями, между композиторскими школами, диалогов между поколениями, диалогов с партитурами предыдущих эпох и мультимедийных диалогов, а также между различными культурными зонами и паттернами идентичности.

¹⁸ E-mail: valeriarbarbas@gmail.com

Плодотворное сотрудничество Республики Молдова и Российской Федерации в области современной музыки имеет давние традиции. Их начало было положено в первые же годы проведения Фестиваля «Дни новой музыки» (в начале 1990-х годов, в Кишинёве)¹⁹, концертами ведущих камерных ансамблей России – *Московского ансамбля современной музыки* (МАСМ) под управлением Ю. Каспарова и *Московского трио*, познакомивших молдавскую публику с русским авангардом.

Следует отметить, что *Московский ансамбль современной музыки* (основан в 1990 г.) в рамках Фестиваля «Дни новой музыки» концертировал в базовом составе квинтета и в расширенном – О. Танцов, И. Рукавицына, А. Чернов, Н. Савинова, А. Загоринский, М. Дубов, С. Амплеев, В. Коршунова, И. Солохин, исполняя произведения таких композиторов, как: Д. Капырин, Д. Смирнов, Э. Денисов, Ю. Каспаров, А. Шнитке, Ф. Караев, С. Павленко, А. Раскатов.

Ансамбль солистов *Московское трио* (создан в 1968 г.) в составе А. Бондурянского, В. Иванова, В. Уткина выступает с 1976 года. Артисты ансамбля, известные своим мастерством, в 1994 г. были удостоены звания народных артистов России. В 1995 г. в Кишинёве, в рамках Фестиваля «Дни новой музыки», ансамбль исполнил произведения Э. Лазарева, Д. Шостаковича и др.

Исследуя динамику молдавско-русского межкультурного диалога данного фестиваля, важно подчеркнуть, что в основные процессы музыкального взаимодействия в 1990-е г. были сосредоточены в концертах камерной музыки.

Сочинения современных российских композиторов, практически, в каждом выпуске фестиваля в первом десятилетии его существования были представлены приглашенными ансамблями *Московское трио* (1995) и *Московский ансамбль современной музыки* (1992, 1996-1998, 2001), а также сольными исполнителями: Д. Космачёвым (фортепиано), Т. Сергеевой (орган), В. Иголинским (скрипка), В. Тонха (виолончель), А. Мочаловым (бас), М. Баранкиной (фортепиано).

С 1999 г. наблюдается определённый спад в динамике молдавско-русского диалога в рамках Фестиваля.

Так, с 2001-2016 гг. произведения современных российских авторов звучали в концертах фестиваля главным образом в исполнении музыкантов из Республики Молдова, а также ансамблей приглашенных из других стран. В некоторые годы на фестивале отмечается отсутствие русской музыки и музыкальных коллективов (2003, 2008, 2009,

¹⁹ Международный Фестиваль «Дни новой музыки» был основан композитором Геннадием Чобану в 1991 г.

2011 г.).

Анализируя диапазон фестиваля в 1991-2016 г. с точки зрения музыкального репертуара, следует отметить, что в программе *дней русской современной музыки* вошли сочинения:

- признанных классиков музыки XX в.: Д. Шостаковича (1998, 2012-2015), Р. Щедрина ('97, 2014), И. Стравинского (2000, 2006, 2013), Г. Свиридова (2010), А. Скрябина (2006), С. Прокофьева в аранжировках А. Готлиба (2006);

- представителей русского авангарда: С. Губайдулиной (1992, 1994, 2001, фонограмма для театрального представления в 2015 г.), А. Шнитке (1992, 1993, 1996, 2006, 2014), Э. Денисова (1992, 1993, 1996, 2006), Д. Смирнова (1992, 1996);

- композиторов модерна и постмодерна (родившихся в 1930-1950 гг.): В. Дашкевича (1994, 2004), Э. Лазарева (1995), В. Симонова (2010), С. Беринского (1997), А. Чайковского (1995), В. Екимовского (1998), Т. Сергеевой (1994), М. Броннера (2015), А. Николаева (1995), А. Раскатова (1998), Ю. Каспарова (1991-1992, 1996, 2001), А. Радвилевич (2001), В. Тарнопольского (1992), Д. Капырина (1995, 1996), И. Воробьева (2016), Т. Козловой (2014).

Новейший этап музыкального взаимодействия между Республикой Молдова и современной Россией был инициирован в 2016 г.

Межкультурные диалоги в области современной музыки возобновились благодаря участию ансамбля «МолОт» (Санкт-Петербург, Россия), который – в составе Алексея Глазкова (фортепиано), Артура Зобнина (скрипка), Ярослава Судзиловского (мандолина, виолончель) – исполнил произведения молодых композиторов России (поколение родившиеся в 1980-1990 гг.) – Ю. Акбалькана, С. Кима, Н. Хрущевой, И. Абрамова, А. Глазкова, Г. Дорохова, Я. Судзиловского и А. Пилатова (Беларусь).

Ансамбль «МолОт» был создан в 2012 г. при ассоциации молодых композиторов и музыковедов «МолОт», будучи ориентированным на исполнение произведений второй половины XX-XXI в. и сочинений молодых композиторов-членов ассоциации. Основанная в 2009 г. композитором и виолончелистом Ярославом Судзиловским, организация «МолОт» является Молодежным филиалом Союза композиторов Российской Федерации и включает в себя региональные представительства в разных городах, а также в других странах, таких как Франция, Украина, Беларусь и т.д. Следует отметить, что данный ансамбль является неизменным участником Международного *MolOt*-Фестиваля *Transfest*.

Межкультурные молдавско-русские диалоги открыли новые горизонты, например, в области сотрудничества с Белорусско-Российской Ассоциацией современной музыки (БРАСМ). По приглашению организации *MolOt International Group*, Снежана Пысларь (Республика Молдова) приняла участие в качестве композитора и куратора в серии мероприятий в рамках Международного форума-семинара молодых композиторов Российской Федерации и стран СНГ, творческих мастерских «МолОта», прошедших в Республике Беларусь (2016). Произведение С. Пысларь «Флейта Марсия» для флейты соло, ранее представленное на Фестиваля «Дни новой музыки» в исполнении В. Остроухова (2005), прозвучало в исполнении участника «МолОт» ансамбля А. Исаева в концерте «Время года – ночь», организованном мастерскими «МолОта» в 2016 г. в рамках международной конференции «Новые технологии в искусстве» на Пятом Международном культурном форуме в Санкт-Петербурге.

Отметим, что частью Фестиваля «Дни новой музыки» стали встречи с членами ансамбля *MolOt* (2016-2018), после чего последовало продолжение двустороннего межкультурного диалога: в 2017 г. Национальный оркестр общественной компании *Teleradio-Moldova* в заключительном концерте фестиваля исполнил сочинение «Божество» Я. Судзиловского (Российская Федерация) и произведения композиторов Республики Беларусь: симфоническую картину «Стихира и Звоны» Д. Лыбина и *Третью симфонию* («Ницшеанскую») А. Пилатова. В 2018 г. молдавский Ансамбль современной музыки «Арс Поэтика» исполнил на фестивале произведения российских композиторов – Э. Низамова, О. Бочиной, Я. Судзиловского и А. Пилатова (Беларусь). В 2017 г., в рамках Международного фестиваля *MolOt-Transfest* в Молодечно (Беларусь), состоялся симфонический концерт, представивший творчество современных молдавских композиторов – Г. Чобану, С. Пысларь, В. Бурля, П. Гэмурарь в исполнении симфонического оркестра колледжа им. М. Огинского под управлением Г. Сороко. А в 2018 г. российский «МолОт-ансамбль» исполнил произведения В. Бурля, Г. Чобану, П. Гэмурарь, С. Пысларь, Л. Чубук, А. Лазаренку, О. Палымского в шестом выпуске Международного фестиваля *MolOt-Transfest* в Санкт-Петербурге.

Плодотворное сотрудничество и постоянное присутствие русских диалогов на *Днях новой музыки* в первом десятилетие ('90 г.) свидетельствует, с одной стороны, о поддержании связей с бывшими республиками Союза, а с другой – о более существенных финансовых ресурсах: государственной финансовой поддержке Республики Молдова; экономических агентов, таких как *Moldavian Airlines*, Фонд *Coroca*

и особенно – Международной ассоциации общества композиторов (МАКО). В 2000-2016 гг. эти связи утрачиваются вследствие переходного периода от одной системы к другой, экономического и политического кризиса. Начиная с 2016 г., происходит возрождение молдавско-русских диалогов, которые привнесли в молдавский творческий пейзаж новую волну современной музыки из России, тем самым, способствуя развитию межкультурным взаимосвязям.

Следует отметить важность межкультурных диалогов²⁰ и обмена культурных паттернов идентичности, различных звуковых палитр и новых тенденции, их значение для эмансипации композиторского и исполнительского творчества, открытия новых горизонтов в современной академической музыке Республики Молдова.

Библиографические ссылки

1. BARBAS, V. *Dialogul intercultural în muzica nouă din Republica Moldova: iradierile ale Festivalului „Zilele Muzicii Noi.”* Chișinău: ARC, 2018. ISBN 978-9975-0-0231-8.
2. *Caiete-program ale Festivalului internațional „Zilele Muzicii Noi” din Republica Moldova.*

CU PRIVIRE LA PROBLEMATICA STUDIERII REPERTORIULUI PENTRU FANFARĂ

ASPECTS RELATING TO THE STUDY OF THE REPERTOIRE FOR THE MARCHING BAND

OLEG CAZACU²¹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

SVETLANA BADRAJAN²²,

doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU: 785.12.03(478)

²⁰ Статистические данные о произведениях российских авторов, исполнителях, а также приглашенных ансамблей в рамках Международного фестиваля «Дни новой музыки» (в период 1991-2016 гг.) можно найти в монографии В. Барбас „Dialogul intercultural în muzica nouă din Republica Moldova. Iradierile Festivalului Zilele Muzicii Noi”. Chișinău: Arc, 2018, Приложение 2, с. 300-301 [1].

²¹ E-mail: oleg_cazacu76@mail.ru

²² E-mail: sbadrajan@yahoo.com

Apariția fanfarelor în formele lor moderne se datorează constituirii în spațiul românesc a orchestrelor militare. În secolul XIX, în urma influenței culturii occidentale, instrumentele de fanfară pătrund în mediul muzical românesc atât în cadrul formațiilor de muzică populară cât și a celor militare. În context tradițional, apare un nou tip de ansamblu lăutăresc constituit doar din instrumente de fanfară cunoscute. Datorită sonorității, dar și a noilor posibilități tehnice și de expresivitate, el se bucura de mare popularitate, concurând cu taraful tradițional. Repertoriul, pe lângă lucrările de origine folclorică, începe să includă și creații de muzică academică, de divertisment, fiind receptiv la cerințele publicului eterogen, din punct de vedere etnic, cultural și social. În prezent fanfara ocupă un loc important în cultura națională, dezvoltând trei direcții: fanfara-taraf, fanfara urbană și fanfara militară.

Cuvinte-cheie: fanfară, taraf, instrumente aerofone, istorie, repertoriu, folclor, muzică academică, muzică de divertisment

The emergence of bands in their modern format is due to the establishment of military orchestras in the Romanian space. In the 19th century, due to western cultural influences, band instruments entered the Romanian musical environment, both in the folk and military music ensembles. In the traditional context, a new type of ensemble appeared, consisting only of known fanfare instruments. Due to its sonority, but also the new technical and expressive possibilities, it became very popular, competing with the traditional ensemble. The repertoire, in addition to works of folk origin, starts to include academic music, entertainment works, responding to the requirements of an ethnically, culturally and socially heterogeneous audience. Nowadays, the marching band holds an important place in the national culture, developing across three areas: the marching band, the urban marching band and the military marching band.

Keywords: band, folk music band, wind instruments, history, repertoire, folklore, academic music, entertainment music.

Introducere

Fanfara este un fenomen specific culturii muzicale autohtone, având o tradiție bogată atât în mediul rural cât și în cel urban. În timp, a fost creat un repertoriu divers, care acoperă diferite domenii ale artei muzicale: folclor, creații academice, muzică ușoară și de divertisment. Există lucrări scrise anume pentru fanfară, însă o mare parte sunt preluate din repertoriul altor instrumente, a orchestrei simfonice, populare etc., adaptate, uneori supuse unor transformări orchestrale în funcție de cerințele componenței instrumentale specifice fanfarei. Studiarea acestor procese prezintă interes științific și practic, având în vedere cumulara, în cadrul fanfarei contemporane, a unor tradiții de interpretare legate de mediile de funcționare a acesteia (tradițional rural, militar, urban). Actualitatea cercetării fenomenului fanfarei este condiționată și de necesitatea promovării în practica de concert a unor noi concepte de interpretare, care nu au fost studiate în literatura de specialitate.

Din istoria fanfarei în cultura națională

Utilizarea instrumentelor aerofone în cultura muzicală românească are o istorie adânc implantată în antichitate. Din documentele timpului aflăm despre popularitatea trompetei de alamă atât în mediul militar cât și în cel laic. Prezența acesteia pe Columna lui Traian este o

dovadă certă în acest sens [1 p. 40]. În perioada medievală (începând cu sec. XIV), care se caracterizează printr-o intensă influență turcească, nobilimea era obsedată de normele vieții orientale. La curțile domnești este prezentă muzica militară turcească prin meterhanele, un fel de fanfare cu instrumente de suflat, care erau pe lângă curțile domnești, de asemenea, cântăreți și instrumentiști de serai, cu care muzicanții locali de tradiție orală intră în contact, preluând o parte din repertoriu și instrumente. Aceste „orchestre” erau prezente la nunțile marilor boieri și oameni de seamă. Astfel, deja în Evul Mediu se conturează câteva direcții de dezvoltare a orchestrelor aerofone, de tipul fanfarelor actuale: mediu militar, mediu tradițional rural și cel urban. Un șir de documente, printre care un document din 1495, emis de Cancelaria lui Ștefan cel Mare, indică prezența acestei incipiente muzici de fanfară pe teritoriul actualului județ Vaslui din România. Documentul relatează că între proprietarii satului Nănești, care se afla în apropiere de localitatea Gherghești de astăzi (județul Vaslui), „se găsea și un anume Mircea Purcel, surlar”. Localitatea Gherghești, una dintre centrele actuale ale interpreților de fanfară, adăpostea, deci, în secolul XV un interpret la surlă – instrument masiv de suflat – sau poate cineva care confecționa astfel de instrumente [2].

Odată cu modernizarea armatei, la începutul secolului XIX se formează treptat fanfare, care au deja structura actuală. Acestea au fost „organizate de instructori italieni sau germani, de unde și existența a două stiluri interpretative distincte, susținute de instrumente adaptate fiecăreia dintre acestea: interpretarea cu „instrumente normale”, reprezentând stilul german, sau cu „instrumente tăiate” (instrumentele sunt scurtate cu aproximativ doi-trei centimetri, furnizând un sunet mai înalt și mai dulce), reprezentând stilul vienez” [2].

Din diferite documente aflăm că în anul 1831 au apărut și primele regulamente militare „privind numărul ostașilor muzicanți, care intrau în componența regimentelor înființate în Țara Românească și în Moldova. Înființarea primei fanfare militare românești a fost menționată pentru prima dată în Regulamentul organic din același an, care stipula funcționarea la Iași, în cadrul Străzii Pământești, a unei fanfare militare. Astfel, intrau și își începeau slujba sub drapel „ostașii muzicanți”, o fanfară fiind formată, conform prevederilor vremii, din „1 tambur, 24 muzicanți și 8 toboșari” [3]. Muzica militară a avut un rol important în diferite momente care au marcat istoria spațiului românesc, de la sărbători naționale, manifestări social-politice sau culturale până la prezența pe front alături de soldați.

Spre mijlocul sec. XIX, datorită muzicii militare occidentale, în instrumentarul lăutăresc pătrund instrumentele aerofone, cum sunt trompeta, clarinetul, toba mare, care au amplificat considerabil sonoritatea tarafurilor. Apare un nou tip de ansamblu lăutăresc constituit doar din

instrumente de fanfară cunoscute. Rapiditatea cu care sunt preluate aceste instrumente se datorează și influenței coloniștilor germani. Atât în mediul urban cât și în cel rural se produce o înnoire accelerată a instrumentarului, ținând cont de moda timpului, se impune „Muzica de fanfară militară și/sau de promenadă, dubla moștenitoare a meterhanalei turcești (devenită apoi meterhana românească) și a fanfarelor militare locale (constituit în anii '30-'40 ai secolului trecut [sec. XIX –n.n.]) germane și austriece” [4 p. 29]. Taraful-fanfară avea un repertoriu bogat, pe lângă melodii populare românești, interpreta marșuri, valsuri, polci, tangouri etc., fiind prezent la evenimente moderne, petreceri, în parcuri și grădini publice, dar și la manifestările populare, precum nunți, joc duminical ș.a. Fanfara militară, alături de repertoriul specific, la fel executa, în funcție de cerințe, creații de popularitate și folclorice. De la începutul sec. XX și până în anii '70, tarafurile-fanfară se bucurau de o mare popularitate, dezvoltând un repertoriu divers sub aspectul genului, sursei creațiilor și dificultății interpretării. În prezent fanfarele activează pe lângă casele de cultură, în cadrul diferitor organizații, inclusiv de stat, fanfara este obiect de studiu în instituțiile de învățământ muzical specializat ș.a.

Astfel, în cultura muzicală a R. Moldova fanfara ocupă un loc important, fiind răspândită în cele trei medii sociale numite mai sus: militar, tradițional rural și urban. Acest tip de formație muzicală se deosebește prin sonoritatea specifică, varietatea componenței instrumentale și bogatul repertoriu pe care îl promovează. Vom puncta câteva momente importante legate de istoria fanfarei Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, care reprezintă mediul urban al existenței fenomenului și nivelul de instruire în cadrul învățământului artistic specializat al muzicienilor instrumentiști.

Fanfara Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Fanfara Academiei de Muzica, Teatru și Arte Plastice a fost fondată în anul 2000 și include între 30-35 instrumentiști. Ea reprezintă tipul urban de fanfară. Printre personalitățile notorii ale culturii muzicale naționale care au condus colectivul dat au fost Ion Enache, Alexandru Condrea și Anatol Cazac. Din anul 2015 Fanfara AMTAP este condusă de către absolventul acestei instituții superioare de învățământ, lectorul universitar Oleg Cazacu, care este și dirijorul principal al Orchestrei-Model a Inspectoratului General de Carabinieri al Ministerului Afacerilor Interne.

În anul 2016 Fanfara AMTAP, alături de grupul de dansatori *Polydance* al Departamentului Artă Coreografică și Performanță Motrică al AMTAP condus de profesorul universitar, Maestru în Artă, dr. Zoia Guțu, au revenit în țară cu Premiul III obținut la Festivalul-

concurs Internațional *Bande musicali* din orașul Giulianova, Italia, la care au participat 16 fanfare internaționale. Prezența fanfarei din R. Moldova în formula dată este o inovație, pe care a gândit-o și a valorificat-o creativ Oleg Cazacu. El a îmbinat fanfara cu un grup de dansatori care, în funcție de melodiile executate de fanfară, interpretează diferite elemente coregrafice: vals, tango, sârbă, horă, bățută etc. Toate acestea au fost inspirate, preluate din orchestra de muzică populară, care are deja o tradiție în acest sens – ne referim la existența pe lângă orchestră a echipei de dansatori.

Ideea lui O. Cazacu de a asocia fanfarei un grup de dansatori se bucură de succes. Astfel, în luna mai 2017 Fanfara AMTAP a obținut Premiul I la Festivalul Transfrontalier *Răsune fanfare fără hotare*, la care au participat 18 fanfare din Republica Moldova și România. În anul 2018, la invitația primăriei din Sankt-Petersburg, Rusia, Fanfara AMTAP a participat la Festivalul Internațional al Fanfarelor *Белые ночи (Noaptele albe)*, care s-a desfășurat în acest oraș. Fanfara AMTAP participă la numeroase evenimente cultural-artistice, care se desfășoară în mun. Chișinău, spre exemplu: Ziua Uniunii Europene, Ziua Sportivului, Ziua Lucrătorului Sindical, Hramul or. Chișinău. De asemenea, Fanfara AMTAP este prezentă și la diferite emisiuni culturale organizate de Postul de Radio Chișinău, de canalul public de televiziune TV Moldova 1 etc.

În ultimii cinci ani repertoriul Fanfarei AMTAP s-a îmbogățit enorm, incluzând diferite lucrări, atât din repertoriul orchestrelor de muzică populară cât și creații din repertoriul universal, cum ar fi: *Second Valser Primul Eșalon* de D. Șostakovici; Uvertura din filmul *Copiii căpitanului Grant*²³ de I. Dunaevski; Uvertura la filmul *Răzbunătorii evazivi* de Ian Frenkel; Uvertura de V. Horoșanski; *Furtuna*, partea a 2-a din *Vara* din *Anotimpurile* lui A. Vivaldi; *Tarantela*, dans popular din sudul Italiei; *Conquest of Paradise* de P. Vangelis, piesă din film pentru fanfară și cor; *Gloria* pentru fanfară și cor de A. Vivaldi; *Ave Maria* de F. Schubert; *Adagio* T. Albinoni; *Caruso* de L. Dalla; *Copacul* de A. Andreescu pentru solist și fanfară; *Le cafe des trois Colombes* de J. Dassin; *My Way* – P. Anka; Simfonia Nr. 5 de L.V. Beethoven; *Time to say goodbye* – F. Sartori; *Scena 10* din baletul *Lacul lebedelor* de P.I. Ceaikovski; Valsul din opereta *Liliacul* de J. Strauss; *Zborul cărăbușului* de Rimski-Korsakov; *Ionel, Ionelule* din repertoriul Loredanei Groza, atât cu solist cât și în interpretare doar a fanfarei, solo fiind interpretat de clarinetele I-II și saxofoanele alt I-II; mai multe piese de estradă și muzică ușoară, aranjate pentru soliști, fanfară și cor de către artist al poporului, colonelul Nicolae Usaciov.

²³ Menționăm că titlurile lucrărilor care circulă cu traducere în limba română, sunt date respectiv în traducere, celelalte cu denumirea originală.

Astfel, Fanfara Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice tinde să continue tradiția fanfarelor urbane.

Fanfara rurală în actualitate

Fanfara rurală este prezentă astăzi la deschiderea diferitor sărbători, ceremonii, care implică întreaga comunitate, cum ar fi: hramul satelor din R. Moldova, diferite festivaluri, competiții sportive, dar și nunți sau funeralii etc. De regulă, fanfarele rurale sunt formate din 10-20 instrumentiști, care deseori sunt amatori, fără studii muzicale, dar interpretează destul de bine, în special, lucrări de muzică populară din diferite zone ale spațiului românesc. Acești interpreți dau dovadă de talent, au un auz muzical bine dezvoltat și interpretează mai mult la auz melodiile, puțini sunt dintre cei care interpretează după notele muzicale. Acest fapt demonstrează tendința instrumentiștilor amatori spre continuitatea tradiției orale a măștrilor lăutari de altă dată.

Printre fanfarele de tip rural care și-au creat un nume în R. Moldova sunt: Fanfara Consiliului Raional Ialoveni, Fanfara de la Nisporeni, Fanfara de la Valea Mare, Fanfara de la Sângerei, Fanfara de la Ceadâr-Lunga, Fanfara de la Edineț, Fanfara de la Briceni, Fanfara de la Galați etc.

Am menționat Fanfara de la Galați, fiindcă este prezentă frecvent la noi în republică, am avut ocazia să o ascultăm de mai multe ori. În special, menționăm anul 2019, când s-a desfășurat Festivalul Transfrontalier *Răsune fanfare fără hotare* în or. Anenii Noi, la care au participat 20 de fanfare de tip rural din R. Moldova și România, unde au fost interpretate trei lucrări împreună cu toate fanfarele participante la eveniment: Imnul de Stat al R. Moldova, *Jocul de la Sănătăuca* și marșul *Pe meleagurile Moldovei* de A. Condrea. Oleg Cazacu a avut onoarea să dirijeze deschiderea consecutivă a trei ediții ale festivalului.

Fiind membru al juriului, O. Cazacu a remarcat în mod deosebit Fanfara de la Galați, deoarece ea este un exemplu de îmbinare creativă și productivă a tradiției orale cu instruirea academică – fenomen caracteristic domeniului muzicii populare. În componența fanfarei se regăseau, pe lângă amatori, și muzicieni profesioniști cu care a avut ocazia să cânte O. Cazacu într-o fanfară municipală din or. Francavilla Fontana, provincia de Brindisi din Italia. Sonoritatea și interpretarea de care a dat dovadă această fanfară a indicat spre prezența printre amatori a muzicienilor instruiți academic și anume: execuția cu precizie a acordurilor, sonoritatea academică, respectarea cu multă iscusință a nuanțelor dinamice, ansamblul și solo-urile (liniile melodice) pieselor interpretate, în final, juriul a decis unanim ca acestei fanfare să-i fie acordat Premiul Mare al Festivalului.

Fanfară cu statut militar

Ne vom referi la Orchestra de Fanfară a MAI²⁴. Ea a fost înființată în anul 1994 la inițiativa colonelului Nicolae Usaciov, fiind numită, inițial, Fanfara Departamentului Trupelor de Carabinieri al Ministerului Afacerilor Interne. La acel moment, Departamentul Trupelor de Carabinieri avea în subordinea sa patru unități militare, fiecare din ele având în structura organizatorică câte o fanfară. La insistența colonelului Nicolae Usaciov și cu susținerea prim-vice ministrului afacerilor interne, șef al Departamentului Securitate Publică al Ministerului Afacerilor Interne (comandant al trupelor de carabinieri), generalului Mihail Mămăliga, a fost creată Fanfara Departamentului Trupelor de Carabinieri. Această fanfară a fost cea care a întâlnit pentru prima dată o delegație oficială. De asemenea, Fanfara Departamentului Trupelor de Carabinieri a fost fanfara care a interpretat pentru prima dată Imnul de Stat al Republicii Moldova. În septembrie 2001, printr-un ordin al Ministerului Afacerilor Interne, Fanfara Departamentului Trupelor de Carabinieri a fost redenumită din Fanfară în Orchestra-Model a Departamentului Trupelor de Carabinieri al Ministerului Afacerilor Interne. Următorii doi ani, 2001-2003, Orchestra-Model susține mai multe concerte festive prin țară împreună cu *Credo* – corul de cameră, chiar în fiecare centru raional, promovând arta și cultura națională prin piesele militaro-patriotice, lucrări clasice, muzică ușoară etc. În vara anului 2001, colonelul Nicolae Usaciov a introdus în programul Orchestrei-Model primele elemente de Defile-Show. Militarii orchestrei, sub acordurile muzicii, prezintă diferite mișcări, ceea ce este destul de dificil, pentru că în timpul mișcărilor trebuie să fie menținute acordajul, ansamblul și nuanțele dinamice, cu atât mai mult că aceste spectacole erau prezentate în aer liber, la diferite temperaturi ale vremii, când mai înalte, când mai scăzute.

În anul 2003 colonelul Nicolae Usaciov se retrage la odihna binemeritată și, respectiv, la conducerea Orchestrei-Model este numit maiorul Anatolie Grișco, care vine cu un repertoriu nou pentru fanfară. Mai mulți ani la rând, Anatolie Grișco a fost instrumentist al Orchestrei-Model. În vara anului 2004 la conducerea Orchestrei-Model vine locotenent-colonelul Ghenadie Tutunaru, care susține cu Orchestra-Model mai multe concerte festive prin R. Moldova împreună cu corul de cameră *Credo*. Tot el este cel care a mers pentru prima dată cu Orchestra-Model la două festivaluri internaționale pentru fanfarele militare, care au avut loc în anii 2006 și 2007 în

²⁴ Materialul din acest compartiment este scris în baza informației selectate din ordinele și dispozițiile MAI al Republicii Moldova.

or. Riom și Altberville din Franța. În anul 2010 locotenent-colonelul Ghenadie Tutunaru decide să se retragă.

Ulterior, prin ordinul Ministerului Afacerilor Interne, la cârma Orchestrei-Model este numit Oleg Cazacu, un muzician cu experiență din cadrul fanfarei, absolvent al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, secția *Instrumente aerofone și de percuție*, clasa de trombon a dlui Vasile Ceban, Maestrului în Artă. În anul 2011, la inițiativa noului dirijor, Orchestra-Model merge, împreună cu un grup de dansatori, la Festivalul-concurs Internațional *Bande Musicale* din or. Giulianova, Italia, de unde revine cu locul III, din 14 țări participante. La acest eveniment membrii Orchestrei-Model au mai fost menționați cu premiul *Simpatia jurnaliștilor RAI 1* din Italia. După acest succes al Orchestrei-Model, au început să parvină mai multe invitații din diferite țări pentru a participa la festivaluri internaționale a fanfarelor militare, de unde orchestra revine, în unele cazuri, cu premii sau mențiuni:

- Locul III la Festivalul-concurs „Bande Musicale” din orașul Giulianova, Italia (2011).
- Festivalul Internațional al orchestrelor militare „Musikparade”, Germania (2012).
- I Festival Internațional al orchestrelor militare „Belie noci”, or. Permi, Federația Rusia (2012).
- Festivalul Internațional al orchestrelor militare „Musikparade”, Germania (2013).
- Festivalul Internațional al orchestrelor militare „Avenches Tattoo”, or. Avenches, Elvetia (2013).
- Festivalul Internațional al orchestrelor militare „Musikparade”, Germania (2014).
- Festivalul Internațional al orchestrelor militare, or. Saint-Quentin, Franța (2014).
- Locul I la Festivalul Internațional al orchestrelor militare din or. Gravelines, Franța; Premiul Mare al Festivalului-concurs Internațional *Bande Musicale* din orașul Giulianova, Italia, din 16 fanfare internaționale, tot aici – Trofeul *Cea mai bună fanfară de paradă* din cadrul acestui Festival-concurs (iunie 2015).
- Premiul Mare și laureată a Festivalului Transfrontalier în cadrul proiectului *Răsune Fanfare, fără Hotare*, desfășurat în orașul Anenii Noi (mai 2015).
- Locul I la Festivalul Internațional Carna-Band-Show, or. Chalon sur Saone, Franța (2016).
- Locul I la Festivalul Internațional *Belgium Tatto*, or. Oostende, or. Lomel, Belgia (2016).
- Locul I la Festivalul Internațional al Orchestrelor militare ediția XXXXI, or. Albertville, Franța (2018).

- Laureată a Festivalului Internațional *Iosif Ivanovici* ediția XIV, or. Galați, România (2018).
- Diplomă de laureat a Festivalului Transfrontalier *Răsune fanfare fără hotare*, ediția V (2019).
- Diplomă de laureat al Festivalului Internațional de Fanfare, ediția XV, *Iosif Ivanovici*, România (2019).
- Laureată a Festivalului Internațional Carna-Band-Show, or. Chalon sur Saone, Franța (2020).

În prezent, Orchestra-Model a Inspectoratului General de Carabinieri al Ministerului Afacerilor Interne este o subdiviziune de elită a Inspectoratului General de Carabinieri al Ministerului Afacerilor Interne, care asigură, practic, toate ceremoniile militare, sportive, cultural-artistice ale IGC, subdiviziunilor Ministerului Afacerilor Interne și la nivel de Guvern, promovează cultura națională și imaginea republicii peste hotarele ei.

Concluzii

Așadar, constatăm că fanfara în arta muzicală națională are o istorie bogată, cu rădăcini adânc implantate în cultura traco-geto-dacică. Nemijlocit, odată cu crearea unui astfel de ansamblu/orchestra începând cu sec. XIX, fanfara se dezvoltă în trei direcții fundamentale: militară, urbană și rural-populară. Mediile de activitate, creațiile predominante în repertoriul muzical vor corespunde tipului respectiv de fanfară. Actualmente, observăm activitatea aceluiași tipuri de fanfare, ceea ce am subliniat prin exemplele de Fanfară a AMTAP, fanfara rurală și Fanfara MAI a R. Moldova. Problema studierii repertoriului este determinată de mai mulți factori: componența fanfarei, aranjamentele efectuate, genurile creațiilor interpretate sau scrise anume pentru fanfară, felul de instruire muzicală a instrumentiștilor, mediul social de activitate ș.a. Vom continua cercetările cu analize aprofundate ale repertoriului, specificul orchestrațiilor, a interpretării și altor aspecte importante care să dezvăluie plenar acest fenomen al culturii naționale.

Referințe bibliografice

1. COSMA, O.L. *Hronicul muzicii românești*. Vol. 1. București: Ed. Muzicală, 1973.
2. Muzica de fanfară. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 22 iun. 2020]. Disponibil: <https://ro.wikipedia.org/wiki/Fanfar%C4%83>.
3. Ziua muzicilor militare este sărbătorită la 1 iulie. In: *Agerpress*: [site]. 1 iul. 2019 [accesat 14 aug. 2021]. Disponibil: <https://www.agerpres.ro/documentare/2019/07/01/ziua-muzicilor-militare--333436>.
4. RĂDULESCU, S. *Peisaje muzicale în România secolului XX*. Pt. I (1900–1944). București, 2001.

**НОВЫЕ СТРАНИЦЫ В НАСЛЕДИИ ОЛИВЬЕРА МЕССИАНА:
СЛАВКИ ЭРО – КОНЦЕРТ В ГАРИГАХ ОЛИВЬЕ МЕССИАНА
В РЕКОНСТРУКЦИИ РОЖЕ МЮРАРО**

**PAGINI NOI ÎN MOȘTENIREA CULTURALĂ A LUI OLIVIER MESSIAEN:
SLAVKI EPO – CONCERT ÎN GARIGAS DE OLIVIER MESSIAEN
ÎN VIZIUNEA INTERPRETATIVĂ A LUI ROGER MURARO**

**NEW PAGES IN THE HERITAGE OF OLIVIER MESSIAEN:
FAUVETTES DE L'HERAULT – CONCERT DES GARRIGUES
RECONSTRUCTED BY ROGER MURARO**

ОКСАНА РЫНДЕНКО²⁵,

доктор философии, профессор,

Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского

CZU: [780.8:780.616.433.082.4]:781.68

Концерт для фортепиано соло Fauvettes de l'Hérault – concert des garrigues/Славки Эро – Концерт в гаригах Оливье Мессиана (1908-1992), фрагменты и эскизы которого были найдены в архивах композитора, реконструирован французским пианистом Роже Мюраро. Премьера произведения состоялась 23 июня 2017 года в Торпан Халл в Токио (Япония) в его исполнении. История замысла и создания эскизов этого инструментального концерта начинается в 1958 году, когда О. Мессиан сделал первые наброски и нотированные записи пения птиц в гаригах Эро. Воссозданная из эскизов композитора пантеистическая картина Славки Эро гармонично дополняет тезаурус музыкальных образов композитора.

Сбор архивных материалов фортепианного концерта, с момента обнаружения в 1995 году, длился до 2015 года. Работа по непосредственному воссозданию партитуры продолжилась в течение последующих двух лет. Славки Эро – концерт в гаригах по форме и принципам организации музыкальной ткани построен на полилоге птиц-солистов, пение которых звучит на фоне тем, отображающих пейзаж этой сцены, и представляет авторскую модель жанра крупной формы, в которой ключевой является идея инструментального театра тем-персонажей.

Ключевые слова: Оливье Мессиан, Роже Мюраро, Славки Эро – концерт в гаригах, интерпретация, реконструкция

Concertul pentru pian solo Fauvettes de l'Hérault – concert des garrigues/Slavki Epo – Concert în garigas de Olivier Messiaen (1908-1992), fragmentele și schițele căruia au fost găsite în arhiva compozitorului, a fost reconstituit de pianistul francez Roger Muraro. Premiera piesei a avut loc la 23 iunie 2017, în sala Toppan Hall din Tokyo (Japonia), în interpretarea maestrului. Istoria concepției artistice și a pregătirii schițelor pentru acest concert instrumental începe în 1958, când O. Messiaen a realizat primele schițe și înregistrări notate ale păsărilor, cântând în garrigas Epo. Renăscută din schițele compozitorului, imaginea panteistă din Slavki Epo completează armonios tezaurul personajelor muzicale ale compozitorului.

Din momentul descoperirii sale – în 1995, colectarea materialelor de arhivă ale Concertului pentru pian a durat până în 2015. În următorii doi ani au continuat lucrările de reconstituire nemijlocită

²⁵ E-mail: oksanaryndenko@gmail.com

ale partiturii. *Slavki Epo – Concert în garrigas, după forma și principiile de organizare ale țesăturii muzicale, este construit pe polilogul păsărilor-soliste, cântarea cărora sună pe fundalul unor teme ce reflectă peisajul acestei scene și reprezintă modelul de autor al genului în forme mari, miezul căruia constă în redarea ideii unui teatru instrumental de personaje tematice.*

Cuvinte-cheie: Olivier Messiaen, Roger Muraro, *Slavki Herault – concert în garrigas, interpretare, reconstrucție*

The Concerto for piano solo Fauvettes de l'Hérault – concert des garrigues / Hérault Warblers – concert in the garrigues by Olivier Messiaen (1908-1992), fragments and sketches of which were found in the composer's archives, was reconstructed by the French pianist Roger Muraro. The premiere of the work, performed by him, took place on June 23, 2017 at Toppan Hall in Tokyo (Japan). The history of the conception and creation of sketches for this instrumental concerto began in 1958, when O. Messiaen made the first sketches and notated recordings of birds singing in the garrigues of Hérault. The pantheistic painting Fauvettes de l'Hérault, recreated from the composer's sketches, harmoniously complements the thesaurus of the composer's musical images. The collection of archival materials of the piano concerto, from the moment of its discovery in 1995, lasted until 2015. The work on the direct reconstruction of the score continued over the next two years.

Fauvettes de l'Hérault - a concert in the garrigues, according to the form and principles of organizing the musical fabric, is built on the polylogue of birds-soloists, whose singing sounds against the background of themes that reflect the landscape of this scene, and represents the author's model of the genre of a large form, in which the key is the idea of an instrumental theater of theme – characters.

Keywords: Olivier Messiaen, Roger Muraro, *Fauvettes de l'Hérault – concert des garrigues, interpretation, reconstruction*

Вступление

В статье рассматривается концерт для фортепиано соло *Fauvettes de l'Hérault – concert des garrigues/Славки Эро – концерт в гаригах* Оливье Мессиаэна (1908-1992), фрагменты и эскизы которого были найдены в архивах композитора. Реконструкция этого произведения была осуществлена выдающимся французским пианистом Роже Мюроаро, одним из лучших интерпретаторов наследия Мессиаэна.

Премьеры posthume Оливье Мессиаэна

Мировая премьера *Славок Эро* состоялась 23 июня 2017 года в Торпан Халл в Токио (Япония) в исполнении Мюроаро. Французская премьера сочинения состоялась в рамках фестиваля *Présences* в феврале 2018 года. Изучение архивов Мессиаэна, хранящихся в Национальной библиотеке Франции, позволило сделать неожиданное открытие. Спустя почти четверть века после смерти, Мессиаэна дарит своим слушателям новые музыкальные страницы. Он был, практически, до последних дней творчески активен и в композиции, и в музыкальной науке, поэтому многие из его последних опусов стали известны уже после его кончины.

Так, на протяжении 1992-2002 годов, благодаря подготовительной кропотливой работе в издательстве Alphonse Leduc в Париже, в полном объеме вышел в свет масштабный *Трактат о ритме, цвете и орнитологии* (1949-1992) в семи томах²⁶. Характерно, что самый объемный, пятый том этого труда, разделенный на две книги и составляющий 1310 страниц, полностью посвящен птицам и их пению. *Трактат о ритме, цвете и орнитологии* был закончен О. Мессианом в начале 1992 года. За несколько месяцев до кончины, композитор внес некоторые правки и дополнения в пятый том своего труда. *Трактат* был подготовлен к печати И. Мессиаан-Лорио при поддержке П. Булеза. После множества совместных концертных сезонов, в программах которых Ивонн (жена композитора) исполняла сочинения Мессиаана для фортепиано с оркестром под руководством Булеза, это была их последняя совместная работа. В предисловии к изданию *Трактата*, П. Булез писал: «Мессиаан покинул нас, но останется его творчество; сильное и многообразное, ставшее центральной вехой второй половины столетия /.../. Человек хранит свои секреты; его творчество отныне и впредь их провозглашает» [1]. В процессе поиска ключа к творчеству Оливье Мессиаана, его *Трактат* предстает бездонным источником версий на пути подлинного осмысления стиля этого великого музыканта.

В сентябре 1994 года, в Bastille Opera в Париже, состоялась еще одна мировая премьера posthume *Концерта для четырех* Мессиаана, который был написан для четырех солистов (К. Кантен, флейта; Х. Холлигер, гобой; И. Лорио, фортепиано; М. Ростропович, виолончель), оркестра Bastille Opera и дирижера М.-В. Чунга²⁷.

²⁶ Перевод автора – О.Р.

²⁷ Катрин Кантен / Catherine Cantin, флейта – солистка оркестра Национального парижского оперного театра; ее репертуар простирается от музыки Барокко до современности; имеет обширную дискографию, преподает.

Хайнц Холлигер / Heinz Holliger (род. 1939), гобой – известный швейцарский гобоист, композитор, дирижер; имеет репертуар широчайшего диапазона; специально для него писали музыку Л. Берио, Э. Картер, Д. Лигети, В. Лютославский, К. Штокхаузен, К. Пендерецкий, А. Шнитке и Э. Денисов; автор музыкально-театральных, оркестровых, камерных сочинений, экспериментальной музыки (*Пневма* для 36 духовых, 4 радиоприемников, органа и ударных, *Кардиофония* для кардиостимулятора и инструментального ансамбля и т.д.).

Ивонн Лорио / Yvonne Loriod (1924-2010), фортепиано – французская пианистка и педагог, автор нескольких камерных и оркестровых сочинений, жена О. Мессиаана, крупнейший интерпретатор его творчества, издатель его музыкальных и теоретических сочинений. Среди ее учеников М. Бороф, П.-Л. Эмар, Р. Мюраро, Х. Гандини, П. Донохоу и др.

Мстислав Ростропович (1927-2007), виолончель – российский виолончелист, пианист, дирижер, педагог и общественный деятель, обладающий грандиозным репертуаром, который наряду с классическими произведениями включал более 140 современных произведений. Для него писали или посвящали ему свои сочинения С. Прокофьев, Д. Шостакович, Т. Хренников, Б. Чайковский, А. Хачатурян, Б. Бриттен, Л. Берио, А. Шнитке, Л. Бернштейн, А. Дютыйе, О. Мессиаан, В. Лютославский, К. Пендерецкий и многие другие.

Мессиа́н не успел завершить партитуру *Концерта для четырех*, поэтому Ивонн Лорио²⁸ закончила оркестровку произведения²⁹. Главным образным акцентом грандиозного четырехчастного цикла стали птицы, их пение, созерцание красоты природы как символ бессмертия. Примечательно, что в качестве второй части произведения Мессиа́н использовал оркестрованную версию своего раннего сочинения – *Вокализа* для голоса и фортепиано (1935), которая, несомненно, относится к самым проникновенным страницам музыкальной лирики XX столетия.

Воссозданная из эскизов композитора пантеистическая картина *Славки Эро* для фортепиано соло очень гармонично дополняет тезаурус музыкальных образов композитора, утверждавшего, что птицы – самые лучшие музыканты на свете. «В часы уныния, – пишет он, – это когда я особенно ясно осознаю всю бессмысленность своего существования, когда звуки всякой музыки кажутся мне беспомощными..., я вспоминаю истинное лицо музыки, забытое в лесах, полях, горах, или на морском побережье пение птиц...»³⁰ [2 с. 186].

История создания *Славок Эро* – *Концерта в гаригах*

История замысла и создания эскизов этого инструментального концерта начинается в 1958 году, когда О. Мессиа́н сделал первые наброски и нотированные записи пения птиц в гаригах Эро³¹ – регионе на юге Франции, который простирается вдоль средиземноморского побережья в Окситании. Это был сложный период в жизни

Мюнг-Ван Чунг / Чон Мён Хун / Myung Whun Chung (род. 1953), – южнокорейский пианист и дирижер; как пианист получил вторую премию на Международном конкурсе имени П. И. Чайковского в Москве в 1974 году; в разные годы был главным дирижером Парижской оперы, Филармонического оркестра французского радио, Сеульского филармонического оркестра, его репертуар охватывает огромный корпус оперной и симфонической музыки; особо известен интерпретацией музыки Мессиа́на (в том числе *Турангалила-симфония*, опера *Франциск Ассизский* и др. соч.).

Bastille Opera / Opéra de la Bastille – оперный зал на площади Бастилии в Париже, возведенный по проекту К. Отта в 1989 на месте бывшего Бастильского вокзала. Вместе с Опера Гарнье входит в объединение «Национальная парижская опера» / Opéra national de Paris. Открытие театра было приурочено к 200-летию взятия Бастилии. Постоянно работает с 1990 года.

²⁸ Интересен тот факт, что Мессиа́н всегда держал в секрете свои текущие композиторские работы до момента их полного завершения. Так, о том, что он заверил оперу *Святой Франциск Ассизский*, И. Лорио узнала незадолго до постановки. Обнаружив партитуру почти законченного *Концерта для четырех* уже после смерти композитора, она завершила оркестровку сочинения, а также исполнила в нем партию солирующего фортепиано.

²⁹ Партитура *Концерта для четырех* в списках сочинений официального сайта О. Мессиа́на датируется 1990-1991 гг.; издана издательстве Alphonse Leduc в 2003 г.

³⁰ Цит. по: Екимовский В. Оливье Мессиа́н: Жизнь и творчество / В. Екимовский. – М. : Сов. композитор, 1987. – 301 с.

³¹ Грига, или гаррига (фр. garrigue) – редкие заросли и пустоши низкорослых кустарников (преимущественно кермессового дуба, можжевельника, лаванды, розмарина, тимьяна и др.); гариги широко распространены на средиземноморском побережье Франции – Окситании, в частности в окрестностях Монпелье (столица департамента Эро).

композитора, так как годом позже его первая супруга Клод Дельбо скончалась после продолжительной болезни. Поэтому, он отставил на некоторое время эскизы инструментального концерта для фортепиано нескольких солирующих инструментов и оркестра. Спустя два года (в 1961 году), Мессиан женился на своей ученице Ивонн Лорио, которая стала главной исполнительницей его сочинений. Именно тогда он начал путешествовать по миру, увлеченный записями птичьего пения. По возвращении из поездки по Японии, композитор получил заказ от Андре Мальро³² (тогдашнего министра культуры Франции) написать произведение к столетию со дня рождения Клода Дебюсси (1862-1918), празднование которого стало поистине национальным культурным событием мирового масштаба. Он сразу подумал о *Славках Эро*, так как Дебюсси также был страстным почитателем природы. Однако, в результате, он предпочел отдать дань уважения Великому Клоду изысканным сочинением *Sept Haïkai/Семь хайку* (японские эскизы для фортепиано соло, ксилофона и маримбы соло, двух кларнетов, трубы и малого оркестра, 1962)³³, в котором использовал записи пения птиц Японии, а также опыт сольных и оркестровых «орнитологических» опусов 1950-х годов (*Каталог птиц*, 1958; *Пробуждение птиц*, 1953; *Экзотические птицы*, 1956 и т.д.).

Поскольку *Славки Эро* обрели свое концертное воплощение уже после кончины композитора, следует прокомментировать несколько важных аспектов, касающихся личности автора реконструкции, а также выбора названия произведения, жанровой принадлежности и места презентации, воссозданного им творения.

Роже Мюраро как интерпретатор творчества Мессиана

По словам Роже Мюраро/Roger Muraro (р. в 1959 г.), он сыграл впервые Мессиана, когда ему было 16 лет, и эта музыка сразу его увлекла [3]. Проникновение этой музыкой возрастало благодаря обучению в Парижской консерватории в классе Ивонн Лорио, которая познакомила его с Мессианом. Как пианист, Мюраро в 1980-е годы получил мировое признание (в 1986 году он стал лауреатом Конкурса имени П.И. Чайковского в Москве). Именно тогда, благодаря тесному общению с семьей композитора, Мюраро получил возможность углубить свое понимание его музыки, занимаясь и с Лорио, и с Мессианом. Их советы были разными, но передавали ту же идею. Мессиан гораздо

³² Андре Мальро/André Malraux, 1901-1976 – французский писатель, обладатель Гонкуровской премии (1933), культуролог, антифашист и герой французского сопротивления, министр культуры в правительстве Шарля де Голля, видный общественный деятель, инициатор множества культурных проектов и организаций.

³³ Первое исполнение *Семь хайку* состоялось 30.10.1963 в Париже в театре Одеон. Партию солирующего фортепиано исполнила И. Лорио, дирижировал премьерой П. Булез.

больше обобщал и обращался к эстетике. Советы Ивонн Лорио были более точные и конкретные: аппликатура, педализация, динамика, ритмика. Она стремилась раскрыть суть произведения, точно воспроизвести авторский текст³⁴.

Наряду с Ивонн Лорио, Мюраро стал одним из ведущих исполнителей музыки Мессиана, который высоко ценил возвышенный, эмоциональный и совершенный фортепианный стиль, а также звуковой образ фортепиано Мюраро. В репертуаре пианиста, практически, все самые значительные сочинения для фортепиано или с участием фортепиано, а его комментарии композиторского текста Мессиана поражают удивительной скрупулезностью, вниманием к деталям и подлинным знанием стиля, возведенных в высшую степень поэтикой образно-эмоционального резонанса с музыкальной вселенной Мессиана. Поэтому, обращение Мюраро к найденным фрагментам и последующая реконструкция рукописи были не только естественны и профессионально оправданы, но и единственно возможны.

Сбор архивных материалов фортепианного концерта *Славки Эро*, с момента обнаружения в 1995 году, длился до 2015 года. Работа по непосредственному воссозданию партитуры продолжилась в течение последующих двух лет. Анализ эскизов показал, что Мессиан планировал создать большое концертное произведение для солирующего фортепиано, солирующих ксилофона, маримбы, двух флейт и большого струнного оркестра с расширенной секцией перкуссии и ударных инструментов. Фортепианная партия, оригинальная, виртуозная и очень смелая для своего времени, была полностью выписана, однако партитура и оркестровка были намечены лишь фрагментарно. Поэтому, Мюраро интегрировал все оркестровые эскизы в сольное музыкальное полотно.

Композиционные особенности произведения и специфика «птичьего» стиля *Славок Эро*

Название «инструментальный концерт» оправдано не только своими масштабами – *Славки Эро* длятся около 23-х минут, но и использованием принципа концертирования в изложении тематизма солистами этой пантеистической картины – певчими птицами. Задуманный уже после *Каталога птиц*, но еще перед *Славкой садовой* (1970), *Концерт в гаригах*, по форме и принципам организации музыкальной ткани, построен на полилоге птиц-солистов, пение которых звучит на фоне тем, отображающих пейзаж этой сцены.

³⁴ Об этом подробно в интервью с Роже Мюраро в приложении к изданию DVD *Messiaen O. Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus*.

Мессиян здесь, как и во всех своих «птичьих» опусах, использует модель инструментального театра тем-персонажей. Его ремарки в сохранившихся эскизах указывают кто и где исполняет свое соло: две субальпийские славки (*Sylvia cantillans*) поют в зелени дубовых ветвей.

Мюраро подчеркивает, что мессияновские нотации импровизаций славков и камышевок, которые соревнуются в своей виртуозности, великолепны и удивительно близки по звучанию голосам этих птиц в природе. Птичьи соло *Славков Эро* поражают своей изобретательностью и процессуальностью при минимуме композиторских средств. На протяжении длительных посторений нельзя найти ни одной интонационной формулы, которая бы повторилась в точном соблюдении мелодического, интервального, ритмического или синтаксического профиля. С исполнительской точки зрения, птичьи соло чрезвычайно сложны на всех этапах процесса интерпретации: они прихотливы и хаотичны в своих фактурных контурах, требуют от пианиста особой метроритмической реактивности, тщательности в артикуляции для передачи звонкости и мелодичности голоса птицы, гибкости, а также абсолютной точности в динамических грациях. Главными свойствами пения *Славков* в интерпретации-расшифровке композитора становятся динамическая и ритмическая насыщенность. Так, основное звучание соло происходит в диапазоне нюанса *f*, а единичные *p* и *mf* уступают по количеству резким и пронзительным *ff*. Виртуозная ритмическая структура птичьих соло дробна и рельефна с точки зрения музыкального синтаксиса. Складываясь из комбинации непрерывного чередования кратких выкриков и угловатых реплик ломаного мелодического движения, птичьи соло *Славков Эро* образуют достаточно плотную фактуру. Насыщенность музыкальной ткани достигается благодаря изложению птичьей мелодики в несинхронном двухголосии (наиболее частое расстояние между голосами – нона, септима, реже – децима) с периодическими уплотнениями до трех или четырех голосов и включением прерывающих мелодическое течение резких многозвучных аккордов. Синтаксическая структура птичьих соло отличается дискретностью ритмического движения и спонтанной длительностью его фрагментов. Иллюзия щебета птицы достигается за счет полифонического уплотнения мелодических попевок и перемещению их в максимально возможные высокие регистры инструмента. Благодаря своей стабильной и звонкой динамике в высоком регистре (преимущественно третья – четвертая октавы в верхнем голосе), хаотическому ритмическому движению и обильной педализации, пространственные «звениящие» соло *Славков Эро* погружают слушателя в состояние медитативного транса.

Трехчастная репризная форма арочного типа *Славок Эро* четко структурируется чередованием пения камышевок на фоне выдержанного баса и «пейзажного» тематизма, который обнаруживает явное сходство с темой озера из *Славки Садовой*.

Выводы

Примечательно, что Мессиан всегда подчеркивал, что сонатная форма и концертный жанр ему чужды, они исчерпали себя еще в XIX веке. Однако, последние опусы композитора говорят об обратном. Фортепианный концерт *Славки Эро* представляет оригинальную авторскую модель жанра крупной формы, в которой ключевой является идея инструментального театра тем-персонажей в медитативном интонационном потоке. Таким образом, реконструкция *Славок Эро – Концерта в гаригах*, а также блестящая творческая интерпретация Роже Мюраро этого произведения, дополняет наши представления о творчестве Оливье Мессиана – великого французского классика прошлого столетия, музыкальный мир которого и сегодня открывает нам свои новые страницы.

Библиографические ссылки

1. MESSIAEN, O. *Traite de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Т. 7. Paris: Alphonse Leduc, 2002. ISBN 2-85689-059-8.
2. ЕКИМОВСКИЙ, В. *Оливье Мессиан: жизнь и творчество*. Москва: Сов. композитор, 1987.
3. MESSIAEN, O. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus*. Interpr. Roger Muraro (piano). [DVD Video]. ACCORD, 2005.

**ОПУБЛИКОВАННЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ
О. НЕГРУЦЫ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

**CREAȚIILE PENTRU PIAN PUBLICATE DE O. NEGRUȚA ÎN PROCESUL
PEDAGOGIC DIN REPUBLICA MOLDOVA**

**PUBLISHED PIANO COMPOSITIONS BY O. NEGRUTA IN THE
PEDAGOGICAL PROCESS In The REPUBLIC OF MOLDOVA**

ELENA GUPALOVA³⁵,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat Alecu Russo, Bălți

**CZU: [780.8:780.616.433]:781.61
[780.8:780.616.433]:37**

В данной статье автор описывает пианистическое наследие композитора О. Негруцы, с точки зрения его использования в педагогической практике Республики Молдова. Общая характеристика фортепианных произведений включает в себя не только опубликованные сольные произведения (нотные сборники «Весеннее настроение», «Песни без слов», пьесы «Скерцо», «Импровизация» и др.), но и фортепианные дуэты, а также личные транскрипции некоторых известных произведений («Ноктюрн» – фрагмент из концерта для трубы с оркестром, «Hora staccato» Г. Динику и др.).

Ключевые слова: произведения для фортепиано, молдавский музыкальный фольклор, национальный колорит, ритмический рисунок, стилевые особенности, республиканская пианистическая практика, мелодичность, импровизация

În acest articol autoarea descrie moștenirea pianistică a compozitorului O. Negruta, din punct de vedere a importanței pentru practica pedagogică din Republica Moldova. Prezentarea generală a lucrărilor pianistice cuprinde nu numai creațiile publicate (culegerea „Dispoziție de primăvară”, „Cântece fără cuvinte”, piesele „Scherzo”, „Improvizație” ș.a.), dar și duetele pianistice, și transcripțiile personale ale unor lucrări cunoscute („Nocturnă” – fragment din concertul pentru trompetă și orchestră, „Hora staccato” a lui G. Dinicu ș.a.).

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

In this article, the author describes the pianistic heritage of the composer O. Negruta from the point of view of its use in the teaching practice in the Republic of Moldova. The general characteristics of piano works include not only published solo works (musical collections “Spring Mood”, “Songs without Words”, the pieces “Scherzo”, “Improvisation”, etc.), but also piano duets, as well as personal transcriptions of some famous works (“Nocturne” - a fragment from the Concerto for trumpet and orchestra, “Hora staccato” by G. Dinicu and others)

Key words: works for piano, Moldovan musical folklore, national character, rhythmic pattern, style features, republican pianistic practice, melodiousness, improvisation.

³⁵ E-mail: e-volgina@yandex.ru

Введение

Во второй половине XX – начале XXI века, в Республике Молдова было создано и издано большое количество разнообразных фортепианных произведений. В течение этого периода, в отечественную концертную и педагогическую практику были включены сочинения определённых категорий и жанров молдавских авторов.

Отметим, что необходимым условием «репертуарности» какого-либо произведения является творческий подход композитора к его созданию и, как результат – его истинная художественная ценность и содержательность. Лишь при овладении автором всеми ресурсами инструмента, он может достигнуть большего размаха и блеска в сочинении. Талант и мастерство композитора проявляется также и в отборе художественных средств.

Первостепенное значение, при этом, приобретает соответствие образного замысла произведения и средств музыкальной выразительности, служащих реализации этого замысла, т.е., соответствие содержания и формы. Поэтому, лучшим произведениям молдавских композиторов, прочно вошедшим в учебный репертуар края, присуще единство художественной и инструктивной сторон.

Таковыми в республике являются фортепианные произведения **Олега Негруцы**, которые на протяжении последних пяти десятилетий привлекают внимание, как педагогов, так и учащихся стройностью формы, удобной фактурой изложения, гибкой линией мелодического развития, подлинной экспрессией чувств.

Область фортепианного творчества стала поистине творческой лабораторией композитора, в которой на протяжении всей жизни он совершенствует методы претворения народного мелоса в инструментальной музыке. Его фортепианное наследие отличается ясностью мелодического рисунка, опорой на молдавский фольклор, оркестровым мышлением и тягой к виртуозному концертному стилю. Многие его произведения изобилуют жизнерадостными, динамичными мелодиями, пронизанными танцевальными ритмами. Народная интонационная основа придаёт его музыке свежесть, теплоту чувств и национальную самобытность.

Секрет успеха музыки О. Негруцы в особой «коммуникабельности» и способности проникать в души людей, наполняя их чувством доброты и тепла. Включая в профессиональное творчество подлинные народные мелодии, автор рассматривает этот

метод работы, как средство популяризации и ознакомления детей и юношества с молдавским музыкальным фольклором в доступном для них виде.

Фортепианные пьесы О. Негруцы основаны на ясных, образных, запоминающихся темах, обладающих рядом национально-жанровых свойств. Их отличает тонкость передачи молдавского колорита. Музыкальный текст некоторых его опусов можно представить в исполнении голоса (или вокального ансамбля) с сопровождением. Во многих фортепианных произведениях преобладают такие авторские указания, как: *Andante cantabile, Cantabile molto, Andante espressivo, Dolce*.

Дидактический пианистический репертуар для детей и юношества

В целом, для фортепианного творческого наследия О. Негруцы характерна теплота, непосредственность выражения, яркий национальный колорит, склонность к аккордово-гармонической плотной фактуре и усложнённым гармониям, мелодическое развитие музыкальной ткани. В первый отечественный нотный сборник, опубликовавший его фортепианные произведения под педагогической и исполнительской редакцией профессора Л. Ваверко (1979 г.) [1], вошли две известные миниатюры композитора – *Импровизация* и *Скерцо*, вскоре ставшие наиболее популярными произведениями в республиканской пианистической практике, охватывающей все звенья музыкальной образовательной системы (ДМШ, Музыкальные Колледжи и Лицеи, Музыкальные ВУЗы).

Во всех фортепианных сочинениях О. Негруцы ощущается профессиональное знание инструмента. Обычно, он ставит перед исполнителем достаточно сложные художественные и технические задачи. Так, в концертных виртуозных пьесах *Скерцо* и *Импровизация e-moll (Экспромт № 1)* им были использованы разнообразные виды фортепианной техники, насыщенная фактура, сложный ритмический рисунок. Подвижные крайние части, напоминающие сырбу, здесь ярко контрастируют с образной тематикой среднего раздела, написанного в духе медленной молдавской хоры.

Мелодии данных пьес являются скрипичными по своей природе, тематическая линия, тем не менее, естественно вписывается в фортепианное звучание, благодаря хорошо подобранной фактуре и отличному знанию специфики струнных инструментов.

Большую часть своих инструментальных произведений О. Негруца сочинил по заказу преподавателей детских музыкальных школ, лицеев и Учебно-методического кабинета при Министерстве культуры Республики Молдова ('70-'90-е годы прошлого века), фортепианную секцию которого возглавляла И. Столяр. За всю свою многолетнюю

творческую деятельность композитор существенно пополнил отечественный дидактический и концертный пианистический репертуар для детей и юношества. Сюда можно отнести его *Детскую сюиту*, написанную в 1977 году. Некоторые произведения из данного цикла были опубликованы в 1987 году в фортепианной хрестоматии под редакцией Л. Рябошапко и Г. Тесеоглу (*Glumă, În poiană, Vioara mea, Rondo*) [2] и в 2006 году – в нотном сборнике *Răsa, soare!* под редакцией И. Столяр (*Noaptea în codru, Ploița de toamnă, Ceasul*) [3].

Среди произведений, опубликованных в прошлом веке, достаточно интересной является *Фуга e-moll*, опубликованная в 1980 году в сборнике *Пьесы композиторов Молдавии для фортепиано* под редакцией А. Мирошникова. [4] Любовь к жанру полифонии О.П. Негруца позаимствовал у своего первого педагога по композиции – В. Сырохвотова, перу которого принадлежит фортепианная *Партита b-moll* в 7 частях, посвящённая С. Рихтеру) [5]. У О. Негруца есть также циклы неопубликованных полифонических произведений: *Прелюдия и фуга h-moll*, *Полифоническая сюита* в 3-х частях (*Прелюдия, Пассакалия и Фуга*) и др.

Большинство оригинальных сочинений композитора содержат значительные технические и художественные трудности. Многие из них адресованы студентам музыкальных колледжей (лицеев) и консерваторий (ныне Академии Музыки). Некоторые из его произведений часто звучат в концертных программах и на республиканских конкурсах (*Концертная хора, Романс, Экспромты* и др.). Их концертная апробация проходит, чаще всего, на экзаменах в музыкальных школах и лицеях, на детских и юношеских конкурсах, на концертных презентациях новых фортепианных сборников композиторов Республики Молдова. Так, в музыкальном колледже им. Шт. Няги, в 2009 году, состоялась презентация авторского сборника О. Негруца *Весеннее настроение* (под педагогической редакцией И. Столяр [6], а в 2011 году – нотного сборника для фортепиано *Из давних времён* (под педагогической редакцией И. Столяр и Л. Няги) [7]. Данные мероприятия были подготовлены силами преподавателей и учащихся данного учебного заведения.

С самого начала своей творческой деятельности, композитор достаточно часто обращался к сочинениям джазового характера. Таковыми являются и произведения для джаз-оркестра (*Молодёжная сюита* – 1968, *Баллада* для саксофона-альта с оркестром – 1982) и эстрадно-симфонического оркестра (*Скерцо* – 1965, *Сюита* для 4-х тромбонов – 1975, Цикл *Парафраз* с 1966-1976 гг.). Позже, некоторые из этих сочинений легли в

основу аналогичных фортепианных композиций (*Концертный вальс, Экспромт, Рэгтайм*, [8] *O plimbare* [9]).

Фортепианные дуэты и транскрипции

О.П. Негруца является одним из самых отзывчивых композиторов Молдовы. По просьбе известного фортепианного дуэта А. Лапикус и Ю. Махович, он сделал некоторые совместные переложения для фортепианных ансамблей, к которым относится *Hora Staccato* Г. Динику [10]. В творческом портфеле композитора также есть очень много разнообразных переложений своих произведений.

Концертная хора – для фортепиано соло и фортепианного дуэта является фрагментом *Вариаций* (4-я вариация), созданных ещё в 70-е годы прошлого века. Как сольное произведение, она являлась обязательной пьесой на конкурсе им. «Е. Коки» в 2003 году в категории «С».

Существуют варианты для фортепиано соло и для фортепианного дуэта *Рэгтайма*, первоначально написанного для джазового оркестра, с которым он сотрудничал на протяжении 20 лет. *Импровизация e-moll (Экспромт № 1)* для фортепиано позже получила вторую жизнь в виде *Каприччио* для цимбал. Фортепианный *Экспромт № 2 (G-dur)* и *Вокализ* можно услышать в прекрасной транскрипции для виолончели и оркестра.

Некоторые фортепианные произведения автора появились гораздо позже своих оркестровых предшественников. Например, фрагмент из концерта для трубы и оркестра (*Ноктюрн*) был сочинён в 1990 г., его транскрипция для фортепиано появилась в 2005 [11]. Фортепианный цикл *Песен без слов* (2009 г.) был создан на тематической основе ранее сочинённых камерно-вокальных и инструментальных произведений. Так, первая *Песня без слов* (из 1 тома) тематически перекликается с песней *Где тебя найти*, вторая – с песней *Любовь, ведь это ты была*, десятая – с *Фантазией* для флейты и оркестра.

Фортепианные произведения композитора пользуются особой популярностью в республиканской пианистической практике ещё и потому, что автор пишет оригинальную музыку, основанную на молдавских интонациях, ритмике и ладах, не только для детей и юношества, но и для зрелых музыкантов. Все его сочинения отличаются ясной фразировкой, чёткой артикуляцией, гибким тематическим контуром, тонкой штриховой отделкой, яркими кульминационными взлётами и резкими динамическими контрастами, которые часто встречаются в практике лэутарского исполнительства.

Многие фортепианные произведения О. Негруцы подкупают искренностью высказывания, мелодическим богатством, душевным теплом и жизнеутверждающим началом. Как правило, автор не цитирует фольклорные мелодии, а пытается воссоздать народную песню или танец в их наиболее типичных чертах и формах. Таковыми являются его два *Романса* (1980, 1996), *Вокализ*, *Музыкальный момент* (посвящённый дочери Ирине) [12], а также многочисленные *Хоры*, *Скерцо*, *Прелюдии*, *Баллады* и др.

Выводы

Опираясь на вышеизложенные факты нашего исследования, отметим некоторые характерные особенности стиля Олега Петровича Негруцы и основные тенденции, присущие его сочинениям для фортепиано:

- **Мелодичность:** широкая и красочная кантилена, душевные, пластичные мелодии, ясная фразировка, тематическое разнообразие.
- **Опора на национальный фольклор:** переложение, обработка и цитирование известных молдавских танцев и песен, опора на молдавскую ладовую систему и ритмику, частое использование мордентов, триолей – интонаций *хоры и сырбы*.
- **Импровизационность:** опора на стиль лэутаров, имитации и подражание интонациям птиц на различных инструментах.
- **Джазовость:** использование современных гармоний, диссонансов, джазовых интонаций и ритмики: интонации блюза, рэгтайма (синкопы, полиритмия).
- **Рапсодийность** (стремление к свободному изложению музыкального материала): частое применение жанра *фантазия, парафраз, вариации*, опора на принципы вариантного развития мелодии.
- **Полифоничность:** имитационная, подголосочная и др.
- **Фактурность:** мелодия, изложенная в терцовом, секстовом, октавном удвоении, двойные ноты, опора на аккордовую структуру, обилие арпеджиато.
- **Лаконизм:** грациозность, законченность формы, опора на 3-х частность (часто зеркальная репризность в октавном тематическом удвоении).
- **Жизнеутверждающий оптимизм:** яркие кульминации, динамичность, стремительность развития, зажигаемость характера в танцевальных и скерцозных произведениях.

В заключение данной статьи, можно обозначить некоторые выводы.

1. Образный строй, характер интонационного тематического материала, детали ритмики, фактуры в нотных публикациях О. Негруци отражают особенности творческой индивидуальности композитора.
2. Все вышеназванные издания, по своему виду, в большей мере могут быть адресованы уже зрелым опытным музыкантам, способным разобратся в нотной записи, раскрыть авторский замысел и оживить художественный образ сочинений.
3. Чтобы достоверно интерпретировать произведения О. Негруци нужно быть пианистом с хорошей технической базой и достаточно широким музыкальным кругозором, т.е., инструменталистом, с определённым музыкальным опытом, так как его произведения ставят перед исполнителем целый ряд сложных задач:
 - сочетание импровизационности с точной ритмической организованностью;
 - умелое владение инструментальной кантиленой;
 - широкое фактурное использование всего пианистического диапазона (крупная техника, двойные ноты, арпеджиато и др.).

Библиографические ссылки

1. *Piese pentru pian*. Alcăt. și ed. îngr. de L. Vaverco; red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura Artistică, 1979. Ed. cu caractere chirilice.
2. *Crestomație pentru pian*: cl. 1–4 ale șc. de muzică. Ed. îngr. de L. Reaboșapca și G. Teseoglu; red. Z. Tkaci. Chișinău: Lumina, 1987. Ed. cu caractere chirilice.
3. *Răsai, soare!*: album pentru elevii din școlile și studiourile de muzică. Cl. 1–4. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2006. ISBN 978-9975-102-11-7.
4. *Пьесы композиторов Молдавии для фортепиано*. Ред.-сост. А. Мирошников. Москва: Музыка, 1980.
5. SÂROHVATOV, V. *Creații polifonice: pentru pian*. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2010. ISBN 979-0-3480-0074-9.
6. NEGRUȚA, O. *Dispoziție de primăvară: piese pentru pian*. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2009. ISBN 978-9975-51-035-6.
7. *Din vremuri străvechi*. Sel. și îngr. de I. Stolear și L. Neaga. Chișinău: Pontos, 2011. ISBN 978-9975-51-236-7.
8. *Crestomația repertoriului pedagogic pentru două pianе: din operele compozitorilor moldoveni*. Alcăt. G. Teseoglu. Chișinău: Lumina, 1992.
9. *Piese de jazz pentru pian*. Alcăt. V. Bitkin. Chișinău: Literatura Artistică, 1986.
10. *Opere alese*. Vol. 3. J. Brahms, S. Rahmaninov, G. Dinicu, F. Poulenc: transcriere pentru două pianе de A. Lăpăcuș, Iu. Mahovici, O. Negruța. Chișinău: Epigraf, 2003. ISBN 9975-903-85-1.
11. *Transcrieri pentru pian*. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2009. ISBN 978-9975-51-074-5.
12. *Fantezie: album de piese și ansambluri pentru pian*. Sel. și îngr. L. Neaga. Chișinău: Pontos, 2012. ISBN 978-9975-51-403-3.

DIN ISTORIA CREĂRII CONCERTULUI PENTRU VOCE ȘI ORCHESTRĂ DE OLEG NEGRUȚA

FROM THE HISTORY OF CREATING THE CONCERTO FOR VOICE AND ORCHESTRA BY OLEG NEGRUȚA

TATIANA COȘCIUG³⁶,
doctorandă, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU: [785.6:784.087.612.1]:781.68
78.071.1(478)

La ora actuală, printre compozitorii autohtoni, preocupați de dezvoltarea genului de concert, Oleg Negruța rămâne a fi autorul cu cel mai mare număr de concerte. Compozitorul s-a adresat acestui gen pe parcursul întregii sale activități componistice, concertele lui cuprinzând aproape întreaga paletă a instrumentelor ce fac parte din orchestra simfonică. În palmaresul său găsim 23 de concerte de diferite tipuri. La începutul anilor '80, în creația lui Oleg Negruța își face apariția primul Concert pentru voce și orchestră din istoria muzicii moldovenești. La 6 iunie 2018, în cadrul Festivalului Internațional Zilele Muzicii Noi, a avut loc premiera Concertului pentru soprano și orchestră de O. Negruța. Creația a avut un succes răsunător, fiind primită cu mult entuziasm și căldură de către spectatori, trezind, totodată, și un viu interes din partea criticii muzicale.

Cuvinte-cheie: Oleg Negruța, concert instrumental, concert pentru voce și orchestră, vocaliză, partidă vocală

Among the local composers concerned with the development of the concero genre and who currently remains the author with the largest number of concertos is Oleg Negruța. The composer addressed this genre during his entire composition activity, his concertos comprising almost the entire range of instruments that are part of the symphony orchestra. In his record we find 23 concertos of different types. At the beginning of the 80's, in Oleg Negruța's creation features the first Concerto for voice and orchestra in the history of Moldovan music. On June 6, 2018, during the International Festival "New Music Days", the premiere of the Concerto for soprano and orchestra by O. Negruța took place. The creation had a resounding success, being received with a lot of enthusiasm and warmth by the spectators, at the same time, arousing a lively interest from the music critics.

Keywords: Oleg Negruța, instrumental concerto, concerto for voice and orchestra, vocalization, vocal part.

Introducere

Evaluând contribuția compozitorilor Republicii Moldova la dezvoltarea genului de concert, putem spune că acesta ocupă unul dintre locurile de frunte în muzica profesionistă. Potrivit E. Mironenco, încă din anii '40 ai secolului XX până în prezent au fost compuse circa 80 de concerte [3]. „O contribuție semnificativă la evoluția acestui gen au avut-o compozitorii:

³⁶ E-mail: tatiana.costiuc@mail.com

V. Rotaru, G. Mustea, G. Ciobanu, D. Kițenko, O. Negruța, B. Dubossarsky, O. Palimski. Unele dintre aceste compoziții au intrat în repertoriul de concert și în cel pedagogic, fiind interpretate în mod repetat, iar altele au rămas necunoscute, nu au fost publicate și nu au fost cercetate de către muzicologi”, – notează E. Sambriș în articolul său *Tradițiile naționale în concertul instrumental (din creațiile compozitorului Oleg Negruța)* [2 p. 40].

Printre compozitorii preocupați de dezvoltarea genului de concert, care, la ora actuală, rămâne a fi autorul cu cel mai mare număr de concerte, este Oleg Negruța. Compozitorul s-a adresat acestui gen pe parcursul întregii sale activități componistice, concertele lui cuprinzând aproape întreaga paletă a instrumentelor ce fac parte din orchestra simfonică. În palmaresul său găsim 23 de concerte de diferite tipuri (concerte solistice multipartite, concerte monopartite, concerte duble, *Concerto grosso*), pentru diverse instrumente (clarinet, flaut, trompetă, vioară, violoncel etc.), precum și un concert pentru voce și orchestră. Majoritatea concertelor semnate de O. Negruța se înscriu în tiparul tradițional al genului, prezentând cicluri tripartite și aici Concertul pentru voce cu structura sa bipartită prezintă o excepție.

File biografice

Născut la 6 august 1935 în orașul Odesa (Ucraina), compozitorul Oleg Negruța a absolvit în anul 1960 clasa de vioară a profesorului Pavel Melamed de la Școala de muzică din localitatea natală. Ulterior, devine discipol în clasa compozitorului Solomon Lobel la Conservatorul de Stat din Chișinău, pe care îl absolvă în anul 1967. Datorită faptului că tatăl lui O. Negruța a activat în calitate de trombonist în orchestra Teatrului de Operă și Balet, toată copilăria și adolescența viitorul compozitor și-a petrecut-o în anturajul teatrului, adesea chiar în fosa orchestrală, ascultând atât vocile artiștilor autohtoni cât și ale celor invitați de peste hotarele țării, cum ar fi: Mario del Monaco – celebrul tenor din Italia, Nicolaie Herlea – cunoscutul bas din România, Hanna Gasporean – solista Teatrului de Operă din Cairo, Egipt, și mulți alții. Astfel, O. Negruța și-a cultivat gustul muzical, îmbogățindu-și cunoștințele în ceea ce privește diapazonul vocal, timbrul, tipurile de voce și specificul fiecărui tip în parte. Toate aceste cunoștințe au favorizat ulterior crearea numeroaselor lucrări vocale, inclusiv și a Concertului pentru soprano și orchestră.

Deja în perioada studiilor, Oleg Negruța își începe activitatea pedagogică în cadrul Școlii de Arte *Alexei Stârcea* din Chișinău, unde, până în prezent, predă obiectele muzical-teoretice, iar între 2003-2006 profesează și la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Începând cu anul 1970 și până în prezent, Oleg Negruța este membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova. De-a lungul carierei sale componistice obține mai multe premii, iar din 1993 deține titlul de *Maestru în Artă* al Republicii Moldova. În acest răstimp, a compus în toate genurile muzicii, fiind autor de lucrări simfonice (suite pentru diverse instrumente și orchestra simfonică, fantezii); vocal-simfonice și corale (opereta *Mănușa albastră*, libret de G. Dimitriu (1967), cantată pentru cor școlar, versuri de L. Nuzman (1978), *Plai înfloritor*, versuri de V. Teleucă (1978), *Cântecul vierului*, versuri de Gh. Ciocoi (1986) ș.a.); instrumentale (un număr mare de piese și cicluri de miniaturi pentru pian, vioară, trompetă, violoncel, clarinet, flaut; suite, fantezii, balade, duete, parafraze ș.a.); vocale de cameră (un număr impresionant de romane și cântece (circa 200) pe versuri de A. Pușkin, M. Eminescu, I. Pavlov, A. Ciocanu și alți autori); pentru orchestră de jazz (*Suita tinereții* (1968), *suita Dimineața, Ziua, Seara, Noaptea* (1982), *Fantezie-parafrază* pentru vioară și orchestră (1982), *Vals* pentru chitară și orchestră (1982), *Baladă* pentru saxofon alto și orchestră (1982); muzică pentru copii (fiind motivat de cariera sa pedagogică la o școală de artă), dar și concertantă (elegii, parafraze, fantezii, variațiuni, nocturne, balade, suite și 23 de concerte pentru diverse instrumente, inclusiv și unul pentru voce) [1]. Multe din creațiile sale fac parte din repertoriul muzical-didactic, dar și din cel concertistic, fiind interpretate în cadrul unor concerte pe toate scenele din Republica Moldova.

După cum putem observa, repertoriul componistic al lui Oleg Negruța este unul impresionant și numeros. Creația sa întotdeauna a prezentat interes nu doar pentru interpreți sau profesori, ci și pentru cercetările muzicologice. Muzica autorului, pătrunsă de un lirism luminos și optimist, bazându-se frecvent pe structura ritmică activă a genurilor coregrafice de inspirație folclorică, completată de intonațiile cântecului de estradă și, mai ales, de suflul lejer al jazz-ului. Această simbioză a stilurilor constituie unul din motivele datorită cărora lucrările lui Oleg Negruța sunt apreciate atât de interpreți cât și de publicul ascultător.

Concertul pentru voce și orchestră

La începutul anilor '80, în creația lui Oleg Negruța își face apariția primul Concert pentru voce și orchestră din istoria muzicii moldovenești.

Acest concert a fost scris în anul 1980 (prima fiind varianta pentru voce și pian). Compozitorul a revenit la acest proiect artistic peste nouă ani, astfel, în anul 1989 a fost realizată varianta finală și anume – cea pentru soprano și orchestră. Oleg Negruța, fiind impresionat de frumusețea vocii celebrei cântărețe de operă, Svetlana Strezeva, care, în acea perioadă, desfășura

o amplă și frumoasă activitate artistică, fiind și de profesoară de canto academic la Conservatorul de Stat *Gavriil Muzicescu*, a decis să scrie o lucrare vocală de amploare pentru această interpretă. În aceeași perioadă, compozitorul a avut marea ocazie de a audia în concert, la Odesa, Concertul pentru voce și orchestră al lui Reihold Glier, creație care l-a impresionat și l-a determinat în alegerea genului pentru viitoarea sa lucrare vocală.

După cum mărturisește însuși compozitorul, Concertul poate fi considerat într-o oarecare măsură o dedicație pentru S. Strezeva. Oleg Negruța i-a oferit clavirul concertului, însă artista nu l-a interpretat niciodată. Cel puțin, autorul nu deține nici o informație care ar confirma contrariul, dat fiind faptul că Svetlana Strezeva, în anul 1995, împreună cu familia a emigrat în Statele Unite ale Americii, cei doi artiști întrerupând legătura.

De-a lungul anilor, O. Negruța a fost în căutarea solistei, căreia ar dori să-i încredințeze interpretarea Concertului său pentru voce, creație de o frumusețe rară, cu o lirie sensibilă, caracteristică autorului, cu un melos ușor de reținut, dar, în același timp, destul de dificilă pentru interpretare. Însă, încă mulți ani, până în 2018, Concertul așa și rămâne în arhiva compozitorului.

În octombrie 2017, la TV Moldova 1, în cadrul emisiunii *Prin muzică în Europa* s-a celebrat *Ziua Mondială a Muzicii*. La concertul festiv, mai mulți artiști autohtoni, printre care și autoarea prezentei teze, acompaniați de Orchestra Simfonică a Companiei Teleradio-Moldova, condusă de maestrul Gheorghe Mustea, au interpretat creații ale compozitorilor contemporani din țara noastră. A răsunat muzica lui G. Mustea, M. Stârcea, C. Rusnac, V. Burlea, V. Ciolac și alții. În cadrul aceluiași concert a răsunat și Concertul pentru trompetă al lui O. Negruța, în interpretarea trompetistului Ghenadie Morarenco. Printre oaspeții de onoare ai emisiunii a fost și compozitorul Oleg Negruța. După concert, am avut ocazia de a face cunoștință cu maestrul și de a discuta cu dumnealui pe mai multe teme legate de muzică, creație și frumos. Acest dialog captivant a generat o viitoare colaborare frumoasă, care s-a soldat cu propunerea dlui Oleg Negruța de a-i interpreta în premieră Concertul pentru voce și orchestră, propunere primită cu o deosebită plăcere și onoare.

Astfel, la 6 iunie 2018, în cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, am fost protagonista premierei Concertului pentru soprano și orchestră de O. Negruța, alături de Orchestra Națională de Cameră a Sălii cu Orgă, sub bagheta maestrului V. Andrieș. Evenimentul s-a desfășurat în incinta Muzeului Național de Artă al Moldovei.

Creația a avut un succes răsunător, fiind primită cu mult entuziasm și căldură de către spectatori, trezind, totodată, și un viu interes din partea criticii muzicale. Premiera a avut ecouri departe de hotarele țării noastre, fapt confirmat de comentariile primite la înregistrarea

Concertului de pe You Tube: „O minunată vocaliză de concert plină de lirism și sentimente în cele mai bune tradiții ale muzicii vocale de cameră. Mulțumesc, Maestre Oleg Negruța! Tatiana Costiuc – Bravo, coloratura!” (Boris Mamin, Odesa, Ucraina) [4].

„E prea puțin doar să remarc, că prietenul meu drag, Oleg Negruța, este un melodist de excepție! Pentru ca o VOCALIZĂ să sune atât de genial cu orchestra de cameră, a fost necesară crearea unei lucrări strălucitoare în care să se audă tema principală din romanța *Unde să te gălesc*. Și mulți ani de căutări au dus la rezultatul dorit, fapt pentru care sunt foarte bucuroși. MULȚUMESC, iubitul meu prieten! Încă mulți ani de sănătate și bucurie adusă de creație! Mă mândresc cu prietenia noastră de mulți ani, vă sărut, pe tine și întreaga ta familie. Pe veci al vostru Mark” (Mark Shteinberg, Israel) [4].

„Am primit o mare plăcere de la muzica scrisă cu o înaltă măiestrie, de la capacitatea de a auzi și de a transmite toate nuanțele simțurilor percepției umane. Aici auzi totul. Există tristețe, dar nu e nici o tragedie. Omul iubește viața, profunzimea ei și surâsul ei ușor. Să-i dea Dumnezeu mulți ani lui Oleg Negruța, încât să poată crea și să bucure oamenii! Mulțumesc Tatiane Costiuc, o soprană cu o voce frumoasă, cu timbru zburător. Și bravo tuturor interpreților sub conducerea lui Vladimir Andrieș! Sunt mândră că în perioade atât de dificile Moldova trăiește și se îmbogățește cu talente! Încă o dată – la mulți ani, Oleg Negruța!” (Larisa Kalinovskaia, SUA) [4].

Mai târziu, partea a doua a Concertului a fost apreciată la superlativ și de către spectatorii din România, fiind interpretată de subsemnata în cadrul unui concert de caritate, care a avut loc în orașul Oradea la data de 30 august 2018 de Orchestra Simfonică a Filarmonicii „Oradea”, dirijată de maestrul Romeo Rîmbu.

Concertul pentru soprano și orchestră de Oleg Negruța a fost înalt apreciat de către colegii de breaslă, membri ai Uniunii Compozitorilor și ai Muzicologilor din Moldova. Astfel, la 4 mai 2019, în incinta Muzeului Național de Artă al Moldovei, compozitorului Oleg Negruța i s-a decernat Premiul *Pavel Rivilis*, pentru Concertul pentru voce și orchestră, în urma participării la Concursul de Compoziție și Muzicologie organizat de UCMM. În luna februarie 2020 s-a făcut și înregistrarea Concertului pentru voce și orchestră de Oleg Negruța pentru fondul de aur al Companiei Teleradio-Moldova de Orchestra Simfonică a companiei, sub conducerea dirijorului Denis Ceausov, autoarea prezentului articol producându-se în calitate de solistă.

Concertul pentru voce și orchestră conține două părți. După cum am menționat anterior, lucrarea care l-a inspirat pe Oleg Negruța în alegerea genului de concert vocal a fost Concertul pentru soprano de coloratură și orchestră de Reinhold Gliere. Una din trăsăturile comune ale

acestor două creații este faptul că partida vocală este lipsită de text literar, fiind o vocaliză expresivă și dificilă, din punct de vedere al tehnicii vocale. Însă, în pofida lipsei cuvintelor, muzica, scrisă într-un limbaj destul de accesibil, ne permite să desprindem ușor caracterul creației. Chiar mai mult, am putea afirma că lipsa textului literar poate constitui un prilej foarte bun de a pune în mișcare imaginația atât a interpretei cât și a ascultătorului. Astfel, revenind de fiecare dată la interpretarea Concertului, cântăreața are posibilitatea de a crea noi imagini și de a-și pune în valoare aptitudinile vocale pur tehnice, în conformitate cu ideea pe care dorește să o transmită. Iar ascultătorul, la rândul său, are posibilitatea să-și creeze istoria sa imaginară, care de fiecare dată poate fi diferită, în dependență de starea sa la momentul audierii acestei creații sau de tabloul pe care i-l oferă interpreta. Însă, cert este faptul că prima parte a Concertului este o istorie tristă, descrisă în culori puțin sumbre, cu nuanțe melancolice, cu întrebări care adesea rămân fără răspuns... Dar, ca și orice istorie, aceasta are un final care, de cele mai multe ori, este unul fericit, de aceea, partea a doua este un vals senin, pătruns de optimism, care aduce lumina la capătul tunelului.

Concluzii

Cu toate că Oleg Negruța este cel mai prolific autor de concerte din țara noastră, până în prezent doar unele dintre ele s-au bucurat de atenția cercetătorilor și au fost reflectate în literatura de specialitate. N. Chiciuc și S. Mușat menționează, pe bună dreptate, că, chiar dacă concertele lui Oleg Negruța nu pretind la descoperirea unor noi orizonturi – în ele, de regulă, predomină trăsăturile tradiționale ale genului de concert – totuși, sinteza cu elemente de estradă și jazz, tematismul atractiv și sincer și o permanentă energie emoțională juvenilă și firească contribuie la succesul lor pe scenă. Deși, din postura de ascultător orice concert al compozitorului Oleg Negruța este ușor perceptibil, în cea de interpret în fiecare dintre ele se întâlnesc destul de multe dificultăți [5], Concertul pentru voce și orchestră fiind un exemplu convingător în acest sens. În consecință, putem afirma cu certitudine că ciclurile concertante semnate de O. Negruța (inclusiv Concertul pentru voce) sunt mostre elocvente ale unui „gen accesibil și apreciat de iubitorii de muzică, pentru că, pe de o parte, transmite un conținut lesne de înțeles, iar pe de altă parte, permite relevarea calităților expresive și tehnice ale interpreților” [6 p. 76].

Referințe bibliografice

1. CHICIUC, N. Un portret de creație la 80 de ani: Oleg Negruța. In: *No. 14 Plus Minus* [online]. 2016, 10 aug. [accesat 21 aug. 2021]. Disponibil: <https://no14plusminus.wordpress.com/tag/oleg-negruta/>.
2. SAMBRIȘ, E. Tradițiile naționale în concertul instrumental (din creațiile compozitorului Oleg Negruța). In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău: Valinex, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 39–45. ISSN 1857-2251.
3. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 703–732. ISBN 978-9975-520-46-1.
4. Oleg Negruța. Concert pentru voce și orchestră de cameră [online]. In: *YouTube*. 17 iun., 2017. [accesat 21 aug. 2021]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=3WTpvkOgAxc>.
5. CHICIUC, N., MUȘAT, S. Cele trei concerte pentru clarinet și orchestra de coarde ale compozitorului Oleg Negruța. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 3 (16), pp. 71–75. ISSN 1857-2251.
6. BUGHICI, D. *Dicționar de genuri și forme muzicale*. București: Ed. Didactică și Pedagogică, 1978.

ОБРАЗ ФЛЕЙТЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЮЖНОУКРАИНСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ОЛЕГА ТАГАНОВА)

IMAGINEA FLAUTULUI ÎN ȘCOALA COMONISTICĂ MODERNĂ SUD- UCRAINEANĂ (ÎN BAZA CREAȚIEI LUI OLEG TAGANOV)

THE IMAGE OF THE FLUTE IN THE MODERN SOUTH UKRAINIAN COMPOSITION SCHOOL (ON THE EXAMPLE OF OLEG TAGANOV'S WORK)

ЛЮДМИЛА ГАВРИЛЕНКО³⁷,

соискатель,

Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой

CZU: [780.8:780.641.2.087.1]:781.61

Произведения для флейты (сольные, ансамблевые, концертные) составляют значительную часть творческого наследия южно-украинских композиторов. Значительный интерес составляет цикл пьес для флейты соло «Лепестки на снегу» современного николаевского композитора Олега Таганова. Круг выразительных средств, задействованных в сочинении автора, ярко выразителен и остро современен. В статье выявляется тесная связь в произведении содержательной и технической сторон. Указанная гармония образности и композиторской техники обусловлена своеобразием программы цикла, основой которой стали стихи известных японских поэтов 12 столетия.

³⁷ E-mail: litlev14@gmail.com

Ключевые слова: южно-украинская композиторская школа, Олег Таганов, флейтовая музыка, японская поэзия Средневековья, цикл для флейты соло, «Лепестки на снегу», программность, современный музыкальный язык

Compozițiile pentru flaut (solo, ansamblu, concert) reprezintă o parte semnificativă a patrimoniului creativ al compozitorilor sud-ucraineni. Un interes deosebit prezintă ciclul de piese pentru flaut solo „Petale în zăpadă” ale compozitorului modern Oleg Taganov din orașul Nikolaev. Gama mijloacelor expresive folosite în compoziția autorului este expresivă și contemporană. Articolul dezvăluie legătura indisolubilă între elementele de conținut și cele tehnice. Armonia între imaginea plastică și tehnica compozițională se datorează originalității programului ciclului, baza căruia a fost formată pe versurile unor poeți japonezi celebri din secolul XII.

Cuvinte-cheie: școala de compoziție sud-ucraineană, Oleg Taganov, muzică la flaut, poezia japoneză din Evul Mediu, ciclu pentru flaut solo, „Petale în zăpadă”, programatic, limbaj muzical modern

Works for flute (solo, ensemble, concert) represent a significant part of the creative heritage of South Ukrainian composers. Of considerable interest is the cycle of pieces for flute solo "Petals in the Snow" by the contemporary composer Oleg Taganov from the city of Nikolaev. The range of expressive means used in the author's composition is vividly expressive and modern. The article reveals a close relationship of the content and technical elements. The indicated harmony of the plastic imagery and composition technique is due to the originality of the cycle program, which was based on some poems by famous Japanese poets of the 12th century.

Keywords: South-Ukrainian composition school, Oleg Taganov, flute music, Japanese poetry of the Middle Ages, cycle for flute solo, "Petals in the Snow", programming, modern musical language.

В музыке второй половине XX века и, в особой степени, на рубеже XX-XXI веков, заметно значительное усиление интереса европейских композиторов к камерно-инструментальной музыке, поскольку именно в данной сфере присутствует наиболее открытое поле для смелых экспериментов. Особое значение приобретает флейта, которая активно задействуется авторами как в качестве сольного, так и ансамблевого инструмента. Основной причиной столь явной выделенности флейты, безусловно, являются большие возможности данного инструмента в области поиска новых технических, образно-выразительных и тембровых звуковых приемов.

Активное развитие и разностороннее усовершенствование технической стороны инструмента повлекли за собой увеличение востребованности среди композиторов различных жанров, как для флейты соло, так и камерно-ансамблевых произведений с участием разновидностей флейты. Степень интенсивности и разнообразие форм указанных процессов различны в тех или иных национальных композиторских школах, что обуславливает актуальность и значимость создания целостной картины бытования в современной композиторской и исполнительской жизни флейтовой музыки.

В творчестве южно-украинских композиторов второй половины XX – первых десятилетий XXI вв. флейта представлена в сольных, ансамблевых и концертных жанрах. В указанных жанрах присутствует сочетание традиций, заложенных предшественниками, и новых тенденций, которые формируются в творчестве ярких современных представителей одесской и николаевской композиторских школ (Кармелла Цепколенко, Юлия Гомельская, Алена Томленова, Олег Таганов, Владислав Коршунов, Ирина Жадик, и др.). Отметим большой интерес у современных композиторов к произведениям для флейты соло, тогда как для середины XX века характерно обращение к жанрам концертного типа с сочетанием соло инструмента и звучание оркестра. Значимость сольной традиции в флейтовом исполнительстве позволила современному исследователю ввести в научный обиход термин «флейтовая культура», который включает в себя «комплекс онтологических и гносеологических аспектов сольного флейтового исполнительства», включающие в себя такие составляющие, как инструментарий, педагогика, исполнительство и репертуар [1 с. 3].

Предметом нашей статьи выступает цикл для флейты соло «Лепестки на снегу» николаевского композитора Олега Николаевича Таганова (род. в 1971), написанный им в 2007 году. Данное произведение впервые стало объектом музыковедческого анализа, что составляет научную новизну нашего исследования.

Прежде всего, отметим многогранность творческой и научной деятельности Олега Таганова. Член правления Национального союза композиторов Украины и глава Николаевской организации НСКУ (инициатор открытия отделения в г. Николаев), член Международной ассоциации «Новая музыка», создатель и арт-директор Международного конкурса молодых композиторов PentaTON (Николаев, Украина; 2006-2013 гг.), кандидат искусствоведения (в 2006 г. защитил под руководством профессора И.Б. Пяковского диссертацию на тему «Особенности психологического восприятия звукового пространства музыкальных произведений», материалы которой вошли в изданную в 2017 году книгу «Звуковое пространство музыкальных произведений: особенности психологического восприятия»), автор ряда интересных научных статей³⁸, свидетельствующих о новизне и

³⁸ В их числе «Топология звука: высотно-тембровая характеристика», 2002 г.; «О корреляциях пространственных ощущений при восприятии музыки», 2004; «Трансформация структурной логики музеев композиции в новостную историю», 2008; «О проблеме композиторского творчества в украинском социуме начала XXI века», 2009; «Синестетические реализации Оливье Мессиаана», 2009; «Новая культурная парадигма в условиях глобальной трансформации», 2015, «Гений пространственно-звуковой живописи: к 150-летию Василия Кандинского», 2016 и др. В целом, главным объектом исследования О. Таганова является проблема психологического восприятия пространства в музыке.

глубине исследовательской мысли композитора и позволяющих глубже понять музыкальный мир композитора, доцент кафедры философии и культурологии Национального университета кораблестроения, участник многочисленных международных музыкальных конкурсов и фестивалей (в их числе – Киев-Мюзик фест, Премьеры сезона, Форум музыки молодых, знаменитый одесский фестиваль современной музыки «2 дня и 2 ночи» и др.), Олег Николаевич является автором ряда ярких сочинений различных жанров симфонической, хоровой, камерной (вокальной и инструментальной) музыки.

Указанное произведение многократно – включает пять частей, небольших по объему, но чрезвычайно интересных красочностью и тонкостью музыки, а также ярко выраженным своеобразием арсенала современных музыкально-выразительных средств, раскрывающих в полной мере художественные и технические возможности флейты.

Отметим определяющую роль программности в рассматриваемом опусе, а также тонкость и глубину художественных образов, присутствующих в программных текстах и отраженных в музыке цикла. Как указал в личном общении сам композитор, «цикл «Лепестки» возник по прочтении сборника средневековой японской поэзии и погружения в живопись и графику этого периода». Собственно, жанр танка³⁹, на который опирается автор сочинения, представляет собой своего рода стихотворный эскиз, набросок, рисунок из нескольких штрихов, активно включающий воображение читателя в создание тонкого, зыбкого, но глубоко жизненного и чувственно-правдивого поэтического образа. При чтении танка возникает вполне зримый, акварельный набросок определенной картинки, воссозданной словами. Но, те же образы мы находим и в японской живописи, для которой также характерна акварельная нежность красок и тонкая эскизность рисунка. В японской душе присутствует синестезийность ощущений, переплетение звучащей и изображенной реальности красоты природы, человека, птицы и животного.

В основе программы каждой пьесы находится определенное стихотворение жанра танка японских поэтов XII – начала XIII веков – Сайгё-Хоси и Минамото Санэтомо. Первый автор – известный японский поэт XII века Сайгё (1118-1190), чье имя в переводе с японского обозначает «К Западу идущий». Настоящее имя поэта – Сато Норикиё. Он принадлежал к знатному воинского рода Сато и прославился как известный автор своего

³⁹ Танка (букв. в переводе с японского – «короткая песня») – жанр средневековой японской высокой поэзии, возникший в VIII веке; стихотворной основой танка является 31-слоговая пятистрочная форма на сочетании 5-ти и 7-мисложных стихов с двумя 7-сложными заключительными стихами (5-7-5-7-7); данная поэтическая форма представляет собой основной вид японского лирического поэтического жанра века.

времени в жанре танка. Творческий путь Сайгё пришёлся на рубеж исторических периодов японской истории Хэйан 40 (704-1185) и Камакура 41 (1185-1333), когда развернулась трагическая борьба между самураями и дворцовой аристократией, завершившаяся установлением военной диктатуры. Время было сложным – в Японии царили хаос и неуверенность в будущем. В силу своего служения на значимой должности в Северной страже у императора Тоба поэт оказался в центре тяжелых исторических событий, после чего принял монашество, став монахом-хоси по имени Энъи и известным поэтом-скитальцем по имени Сайгё-Хоси. Книга стихов Сайгё «Горная хижина» вызывала восхищение творчеством поэта уже при его жизни и была введена в обязательный для каждого японца круг чтения.

Поэзия буддийского монаха Сайгё на первый взгляд проста, кристально ясна, однако она содержит в себе очень сложный мир философско-созерцательным мыслей и тонких лирических чувств относительно природы. Будучи монахом-буддистом на протяжении 50 лет, Сайгё стремился к состоянию созерцания красоты мира и покоя, он был певцом одиночества и светлой печали. Его картины природы олицетворяют внутреннюю жизнь и состояние души. Сам поэт говорил следующее: «Цветы, кукушка, луна, снег – все, что манит нас, – пустота, хотя заполняет глаза и уши. Но разве родившиеся из неё стихи не истинные слова? Когда пишешь о цветах, ведь не думаешь, что это на самом деле цветы. Когда говоришь о луне, ведь не думаешь, что это на самом деле луна. Вот и мы, следуя внутреннему зову, сочиняем стихи. Упадет красная радуга и, кажется, будто пустое небо окрасилось. Засветит ясное солнце и, кажется, будто пустое небо озаряется. Но ведь небо само по себе не окрашивается и само по себе не озаряется. Вот и в моей душе, как в пустом небе, разные вещи окрашиваются в разные тона, не оставляя следа. Да лишь такие стихи и воплощают истину Будды» (из «Биографии Мёэ», записанной его учеником Кикай) [2].

Сайгё воплотил в своей поэзии важный для японской средневековой эстетики принцип «югэн» (букв. «сокровенное, темное»), суть которого заключается в присутствии скрытой красоты в каждом явлении жизни. Эта красота раскрывается лишь пониманием и ощущением символов, намеков, иносказаний, подсказок, заключенных в строках поэтов. Центральной категорией такого мироощущения является состояние ваби-саби (букв. ваби – «непритязательная простота», саби – «налет старины, умиротворение одиночества»),

⁴⁰ Хэйан в переводе с японского – «мир, спокойствие».

⁴¹ Камакура – название связано с именем японского города Камакура.

которое представляет собой сочетание скромности, одиночества и внутренней силы (ваби), подлинности, неподдельностью, архаичности [3]. Ваби-саби воспринимает красоту как явление несовершенства, мимолетности, незаконченности. Наиболее характерными образам и для него является осенний сад и тусклый лунный свет.

Второй автор, к которому обращается О. Таганов – Минамото Санэтомо (1192-1219), правитель и поэт, написавший более 700 поэм за достаточно короткий срок своей жизни (он был убит племянником в 27 лет).

Отметим характерное качество поэзии танку – слияние эстетической и этической сторон. Как писал в своей Нобелевской лекции Ясунари Кавабата «Красотой Японии рожденный», «эти стихи преисполнены теплого, проникновенного, доброго сочувствия к природе и человеку, что они воплощают в себе глубокую нежность японской души» [2]. Как образно выразилась исследовательница японской традиции Татьяна Григорьева, «японцам выпало идти к Истине через проникновение в красоту незаметного. В этом я вижу их участие в мировом процессе восхождения к истинному Бытию» [4 с. 14]. Рабиндранат Тагор, посетивший Японию в 1916 году, записал в своем дневнике: «Сердца этих людей не шумят, подобно водопаду, они тихи, как озеро. Все их стихи, которые мне приходилось слышать, это стихи-картины, а не стихи-песни. <...> постигли тайны природы ... непосредственной интуицией. Поняли, что природа хранит свои силы в формах красоты и именно эта красота ... питает все ее титанические энергии, удерживая их в полном равновесии» [цит. по 4 с. 15-16].

К стихам Сайго композитор обращается трижды на протяжении произведения (первая, третья и пятая части цикла). В его стихах, отобранных композитором для своего произведения, ощутимы грусть и осознание быстротечности жизни.

В программе первой пьесы (см. Приложение 1) присутствуют образы весны и ее неперенный атрибут, традиционный для японской культуры – сакура, один из важнейших национальных символов Японии. Сакура символизирует божество весны и пробуждение природы, а также данный символ в древности контаминировал с культом предков (в японской мифологической традиции присутствует ассоциирование цветущего дерева с пространством гор как местом обитания душ предков и местом, куда уходят души после смерти на 33 года, а затем сливаются с богом гор Яма-но ками и весной спускается в лепестки цветущей сакуры). Поэтому ритуал любования цветущей сакурой воспринимается как важнейшее религиозное действие для умиротворения души предков и обеспечения процветания живущим [5 с. 37]. Образ цветущей вишни настолько

характерен для поэзии Сайгё, что его называют поэтом сакуры. Также, в кратком, но ёмком танку присутствуют образы рассвета и соловья. Образ весны, рассвета и поющего соловья тесно связаны между собой в поэтике и символике японской поэзии как начало жизни и начало дня. «Смена времен года – это призма, сквозь которую японцы видят мир, созерцают тайну бытия сущего. Это принцип художественного видения, организующего произведение» [4 с. 19]. Предполагаем, что и название цикла – «Лепестки на снегу» – вероятнее всего связано с главной идеей композитора – соединение времен (весна – лепестки сакуры как символ ушедшей души, на снегу – символ зимы и смерти) в едином мифологическом времени.

В стихотворных программах со второй по четвертую пьес (см. соответствующие танку в Приложении 1) присутствует характерное для ваби-саби состояния тоски, одиночества, мимолетности жизни, которые в дзэнском ощущении мира предстают как положительные состояния, за которыми стоит «трансцендентный» выход за пределы материального мира в мир простоты и гармоничности, освобождение от бременности земного материального бытия.

Пятая пьеса, завершающая цикл, составляет своеобразную арку, соединяя образный мир первого и последнего танка. В стихотворной программе снова видим образ природы, но уже осенне-зимней (см. Приложение 1: «сухие стебли травы»), что символизирует поздний период жизни человека и, фактически, его поэтично-печальное прощание с жизнью.

Отметим тонкое воспроизведение Тагановым лирически-философского содержания указанных стихов с помощью ряда современных выразительных средств – множество оттенков и микроизменений динамики, тонкий мелодичный рисунок, украшенный форшлагами, многочисленными альтерациями, тремоло и глиссандо, флажолетами, фруллато и игрой (стуком) клапанов (Приложение 2).

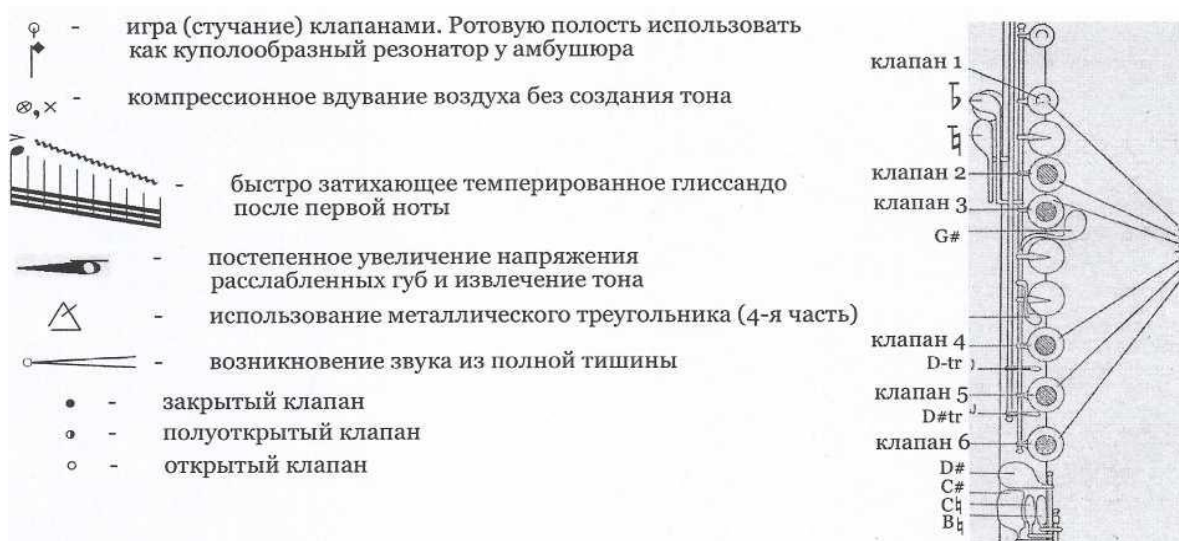
О. Таганов указывал, что некоторое влияние на музыкальные образы его пьес оказала национальная японская музыка на синобуэ и сякухати (типы древних японских продольных флейт, изготовленных из бамбука). Сякухати является самым популярным в Японии инструментом из семейства японских флейт, именуемых фуэ (дословно в переводе с японского – «флейта, дудка, свисток»). Своеобразен способ исполнения на фуэ – при игре на инструментах исполнитель использует не привычным вариантом нажатия на отверстия подушечками пальцев, а задействует фаланги. Заимствованные из китайской традиции, уже в V веке данные флейты получили в Японии широкое распространение,

были наделены сакральными свойствами и вскоре стали использоваться для «медитации дуновением» монахами японской закрытой школы самураев Фукэ-сю дзэнской традиции. Интересно, что именно практика суйдзэн в виде игры на сякухати и ношение большой тростниковой шляпы тэнгай, полностью скрывавшей голову, стали характерными признаками данной школы, возникшей около XV века [6 с. 257]. Игра на флейте способствовала самореализации монаха и причем, чем выше было мастерство исполнителя, тем большей полноты самореализации он достигал. Подобный вид медитативной практики японских дзэн-буддийских монахов-комусо, как называли последователей вышеупомянутой духовной школы Фукэ, в XVII-XIX столетиях, в конце периода Эдо (1603-1868 гг.), вошел в официальную дзэнскую практику. В настоящее время сякухати активно задействована как в профессиональном, так и любительском музицировании и даже является важнейшей частью школьных уроков музыки [подробнее см. 7]. Кроме того, звучание японской флейты используется в области новейших технологий (нейрохирургия, деконструктивная эпистемология, робототехника и др.). Оба инструмента использовались в Японии для монашеской медитативной практики на протяжении продолжительного времени. Знакомство композитора и его реминисценции, связанные со звучанием данных, безусловно, ощутимы в рассматриваемом произведении и это влияние связано с основным настроением пьес цикла – интровертностью и медитативностью. По всей видимости, именно данная семантика инструментов была привлекательна для композитора в связи с его программной опорой на японскую средневековую поэзию, чьи медитативные свойства были описаны нами выше. Высокое и нежное звучание синобуэ и сякухати передается в музыке цикла через использование О. Тагановым среднего и высокого регистра флейты (написан цикл в расчете на флейту французской конструкции, на что автор и указал в предисловии к нотам), а также благодаря обилию флажолетного звучания, многочисленных фрулато, преобладанию негромкой динамики.

Бесспорно, такой сложный технический набор позволяет флейтисту приобрести высокого уровня овладения современными исполнительскими навыками в игре на флейте. Композитор вкладывает в тембр флейты «сонорику» живого человеческого голоса, который представляет в пьесе лирического героя. Авторское преломление современного инструментального стиля обуславливает тенденция к камернизации способа флейты, а также выявления в нем лирико-экспрессивного вектора. «Традиционный ситуативный знак флейты – «человек в мире» – меняется на новый – «мир внутри человека».

Стремление к самовыражению, рефлексии в воплощении образа лирического героя открывает путь к познанию творческого процесса композитора» [8 с. 598]. Заметим, что программность подчеркнута активирована и в исполнительской стороне, поскольку в авторском предисловии указано на то, что «исполнение цикла предполагает обязательное декламирование предшествующего танка».

Также на музыкально-техническую сторону рассматриваемого в статье цикла для флейты соло оказало влияние детальное изучение технических возможностей флейты (в плане колорирования звука и обертоновой техники). Авторское своеобразие и сложность музыкальных образов потребовали введения специальных авторских обозначений для исполнителя:



По словам Л. Таганова, «основной акцент композиции перемещается с макропланов (ритмо-мелодических) на микропланы (сонорно-акустические)» (из личной переписки с композитором). Углубленный психологизм, раскрывающий внутренний мир современного человека-европейца, человека-славянина, сочетается в музыке цикла с тонкостью и изысканностью японского мироощущения, на чем акцентирует внимание слушателей автор анализируемого опуса, определяя обязательное чтение текстов средневековых японских поэтов перед исполнением каждой пьесы цикла. Композитор вкладывает в тембр флейты «сонорику» живого человеческого голоса, который представляет в пьесах лирического героя в многообразии его внутренних переживаний. Авторское преломление современного инструментального стиля обуславливает многоуровневое выявление в нем лирико-экспрессивного вектора и задействует в рамках камерного жанра для флейты соло практически весь современный технический арсенал

виртуозного исполнительства, который безусловно подчинен высокохудожественной задаче.

Лирико-философский тонус стихов поэтов-буддистов определяет своеобразие и яркое новаторство технических приемов, задействованных в пьесах: множество оттенков и микроизменений динамики, тонкий мелодический рисунок, украшенный форшлагами, многочисленными альтерациями, тремоло и глиссандо, флажолетами, фруллато и игрой (стуком) клапанов и др., прихотливость и сложность ритмики, разнообразие тембральной стороны партии флейты, присутствие звуковой символики и т.д.

«Путь японцев можно назвать путем Красоты (Би), которая есть Истина (Макота). Разные виды красоты лишь разные грани одной Истины» [4 с. 15]. Этот путь, только в славянском преломлении, отражен в замечательном цикле для флейты соло «Лепестки на снегу» южно-украинского современного композитора Олега Таганова.

Библиографические ссылки

1. ЗАХАРОВА, В.А. *Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития*. Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02. Санкт-Петербург: Музыкальное искусство, 2008.
2. КАБАБАТА ЯСУНАРИ. *Красотой Японии рожденный*. Нобелевская лекция. URL: <https://biography.wikireading.ru/198223> Дата обращения: 15.05.2020.
3. *Японская эстетика: каноны красоты/Особенности японского характера и образа жизни*. URL: <http://aensland.narod.ru/Japan/stati/japans04.htm#2> Дата обращения: 10.05.2020.
4. ГРИГОРЬЕВА, Т. *Красотой Японии рожденный*. Москва: «Искусство», 1993. 464 с.
5. OHNUKI-TIERNEY, Emiko. *Kamikaze, cherry blossoms, and nationalism: the militarization of aesthetics in Japanese history*. University of Chicago Press, 2002. 428 p.
6. АБАЕВА, Л.Л., АНДРОСОВ, В.П., БАКАЕВА Э.П. и др. *Буддизм: Словарь* / Под общ. ред. Н.Л. Жуковской, А.Н. Игнатовича, В.И. Корнева. Москва: Республика, 1992. 288 с.
7. ТАКАКИ, I.A. *Practical Study of Shakuhachi for Junior High School Music Education: A Case Study of Shika no Tone*. 2012. Т. 11. A Practical Study of Shakuhachi for Junior High School Music Education. С. 119-133. A tentative plan of Shakuhachi for music appreciation classes, 2013, т. 50, № 1, с. 105-118.
8. БАШАРОВА, И.Р. *Образ флейты в Сонатине С. Губайдулиной*. Вестник Башкирского университета, 2008, т. 13, № 3, с. 595-598.

Приложение 1.

Программа первой пьесы (танку Сайго)

Верно, вишен цветы
Окраску свою подарили
Голосам соловьев.
Как нежно они звучат
На весеннем рассвете.

Программа второй пьесы (танку Минамото Санэтомо)

Этот мир земной –
Отраженное в зеркале
Марево теней.

Есть, но не скажешь, что есть.

Но не скажешь, что нет.

Программа третьей пьесы (танку Сайго)

Даже постигнув суть

Этого бренного мира,

Все же невольно вздохнешь

Где они, мудрые люди?

Ныне нигде их нет.

Программа четвертой пьесы (танку Минамото Санэтомо)

Нежданная весть,

Но стоит ли удивляться?

И всё же, и всё же...

Какой мимолетный сон –

Наша земная жизнь.

Программа пятой пьесы (танку Сайго)

Нетленное имя!

Вот всё, что ты на земле

Сберег и оставил,

Сухие стебли травы –

Единственный памятный дар.

Приложение 2.

Пьеса № 1. Фрагмент.

Верно, вишен цветы
Окраску свою подарили
Голосам соловьев,
Как нежно они звучат
На весеннем рассвете.
Сайгё.

О. Таганов

♩ = 80–96

Flute

pp

pp

pp

f

mf

ppp

mp

gliss.

frull.

f

mp

mf

f

3

5

Пьеса № 5. Фрагмент.

Flute

mp

frull.

flu-flu-flu...

pp

x2

ppp

ts-s-s-sssh-sssh-ssh-sh-shh-shhhh-hhhh-hh-hh-

* Изменяемое по амплитуде и частоте vibrato
** Стремиться к непрерывному звучанию верхней ноты при смене аппликатуры
*** Добиваться измененного вибрато при балансе всех звуков

CREAȚIA POPULARĂ *CIULEANDRA* ÎN VERSIUNEA INTERPRETATIVĂ JAZZISTICĂ A COMPOZITORULUI ANATOL ȘTEFĂNEȚ

THE FOLKLORE CREATION *CIULEANDRA* IN THE JAZZ INTERPRETATIVE VERSION OF THE COMPOSER A. ȘTEFĂNEȚ

CRISTINA PINTILIE-ROMANENCO⁴²,
doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU: 784.4(498):781.68

În centrul atenției autoarei se află creația populară „Ciuleandra” din repertoriul Mariei Tănase în viziunea liderului formației etnojazz „Trigon”, Anatol Ștefăneț, care reprezintă un exemplu unic în practica jazzistică contemporană din Republica Moldova. Piesa dată demonstrează o fuziune a tradițiilor instrumentale jazzistice și a elementelor teatrului popular. Influența teatrului popular se manifestă pe tot parcursul lucrării, având la bază un dialog recitativ între două din cele șase soliste. A. Ștefăneț transformă materialul muzical original într-o manieră inovatoare, schimbând fondul melodic și metroritmic al piesei. Componenta ansamblului instrumental este mai puțin tradițională, îmbinând armonios cvartetul de coarde de origine clasică cu secția de ritm (percuție și pian) de origine jazzistică puțin alterată prin includerea instrumentului din orchestra populară (acordeon) și soprano saxofon în postură de solist.

Cuvinte-cheie: folclor, jazz, Anatol Ștefăneț, Maria Tănase, Ciuleandra, teatru, voce, orchestră

⁴² cristinadirect21@yahoo.com

In the center of the author's attention is the composition „Ciuleandra” from M.Tănase's repertoire in the performing vision of A. Ștefăneț, leader of „Trigon”, ethno jazz group, which represents a unique example in the contemporary jazz practice of the Republic of Moldova. This piece demonstrates a fusion of instrumental jazz and popular theatre traditions. In „Ciuleandra” the influence of the popular theater is manifested throughout the work based on a recitative dialogue between the two out of the six female soloists. A. Ștefăneț transforms the original musical material in an innovative way changing the melodic and metro-rhythmic background of the piece. The instrumental ensemble structure is less traditional: here the string quartet of classical origin is harmoniously combined with the rhythm section of jazz origin (percussion and piano) slightly altered by the inclusion of the instrument from the folk orchestra (accordion) and soprano saxophone as soloist.

Keywords: folklore, jazz, Anatol Ștefăneț, Maria Tănase, Ciuleandra, theater, voice, orchestra.

Introducere

Tratarea în stil jazz a melodiilor populare din arealul românesc reprezintă un capitol amplu și important al patrimoniului jazzistic din Republica Moldova și România. Concomitent, acest curent face parte dintr-un proces mai general, care se referă la fuziunea tradiției folclorice, atât rurale cât și urbane, cu alte domenii ale artei muzicale, actualmente, manifestându-se prin muzica ușoară, muzica rock, muzica de jazz. În acest context, capodoperele folclorice (acest lucru se referă în mare majoritate la folclorul urban) sunt tratate în același mod ca și standardele jazzistice.

Bazată pe un anumit text poetic, melodia, susținută de o succesiune armonică, se identifică

ca un punct de pornire ce permite o viziune și un spațiu foarte larg, aproape nemărginit, pentru invenție, improvizație, modificare și uneori transfigurare a sursei originale. Astfel, se subliniază diferite aspecte melodice sau armonice, foarte liber este tratată baza genuistică a acestor exemple sonore, se modifică arhitectonica originalului. Astfel, cântărețul sau o trupă de jazz devin adevărații coautori ai capodoperelor din folclorul românesc, stimulând dialogul epocilor, arhetipurilor culturale, modelelor stilistice.

În vizorul nostru se află piesele vocal-instrumentale care fac parte din proiectul inițiat de muzicianul de jazz Anatol Ștefăneț din Republica Moldova, fondatorul și liderul formației de jazz *Trigon*. Este vorba despre *Omagiu Mariei Tănase*, realizat în 2013 în colaborare cu mai mulți muzicieni din Republica Moldova și România.

Născută pe 25 septembrie 1913 la București, Maria Tănase a devenit o personalitate legendară a muzicii populare românești, a cărei amintire este păstrată la loc de cinste în inimile celor care au apreciat-o. Se spune că Franța a avut-o pe Edith Piaf, iar România – pe Maria Tănase. „A trăit, a iubit și a murit în cântecele sale, și a lăsat o moștenire prețioasă atât de dragă sufletului românesc. Testamentul inimii sale ni l-a transmis printr-un repertoriu vast

alcătuit din aproape 400 de cântece din toate regiunile României”, – se scrie pe pagina web a trupei *Trigon* [1].

Explicându-și atașamentul față de moștenirea lăsată de Maria Tănase, A. Ștefăneț mărturisea: „Am descoperit-o pe Maria Tănase datorită unei cărți despre ea. A fost prima carte în grafie latină pe care am ținut-o în mâini. Era de culoare verde, mi-a dat-o un profesor de la Colegiul de Muzică din Bălți, el a fost persecutat pentru că avea această carte. Eu am citit-o, după care am început să ascult cu mai multă atenție melodiile Mariei Tănase. Îi auzisem cântecele de pe la 13 ani, dar la acea vârstă nu le prea înțelegeam. Totuși, din adolescență, melodiile, vocea, personalitatea Mariei Tănase mi-au stârnit curiozitatea, această curiozitate se menține până azi. Este o mare cântăreață a neamului, un nume nemuritor. Era firesc ca festivalul să culmineze cu un omagiu adus Mariei Tănase, căci pe 25 septembrie (*anul 2013 – C. P.-R.*) s-au împlinit 100 de ani de la nașterea sa. Am conceput un program special, o viziune a mea asupra pieselor Mariei Tănase” [2]. Nu este prima încercare de a elogia cântecele M. Tănase în creația muzicianului și a formației *Trigon* condusă de acesta. „*Trigonul* mai are melodii readaptate ale distinsei cântărețe, precum *Dodă-dodă*, *Tudoriță*, *lele* și altele. Dar acum ne-am propus să imprimăm vreo șapte melodii ale ei, în „limbajul” specific al formației *Trigon*. Este o mărturie și un omagiu pentru a readuce în conștiința noastră ceea ce a însemnat Maria Tănase pentru întreg arealul spiritual românesc”, – a remarcat artistul [3].

În acest proiect au fost implicați, bineînțeles, membrii formației *Trigon* – Alexandru Arcuș (saxofon, flaut, caval), Serghei Ivanov (pian), Gari Tverdohleb (tobe, percuție, xilofon) și A. Ștefăneț (violă). La recital au mai participat Marcel Ștefăneț (vioară), Veaceslav Ștefăneț (vioară) și Igor Stahi (violoncel). Melodiile Mariei Tănase, prelucrate într-un limbaj aparte, au fost cântate de Cornelia Ștefăneț, Olesea Tucan, Nadia Trohin și autoarea articolului dat. O prezență importantă în acest proiect a fost Maria Răducanu, una din cele mai populare interprete de jazz din România, care s-a remarcat printr-o voce excepțională și prin ușurința cu care trece din jazz la folclorul românesc spaniol, grecesc și rusesc.

Anatol Ștefăneț selectează doar 7 cântece din repertoriul M. Tănase, adăugând o compoziție instrumentală în rol de prolog al ciclului:

1. *Omagiu* (instrumental).
2. *Zise muma către mine* (Geta Burlacu).
3. *Pe deal pe la Cornățeni* (Cornelia Ștefăneț).
4. *Când m-am dus la însurat* (Cristina Pintilie).
5. *Cântec de leagăn* (Geta Burlacu).

6. *Doina din Dolj* (Maria Răducanu).

7. *Până când nu te iubeam* (Nadia Trohin).

8. *Ciuleandra* (toate solistele).

Ciuleandra este ultima piesă din proiectul vizat. De-a lungul timpului, întâlnim referiri la această denumire în diferite sfere ale artei: literatură, teatru, film, muzică, dans. Cele mai reprezentative exemple sunt: *Ciuleandra*, după romanul lui Liviu Rebreanu, un film româno-vest-german apărut în 1985, regizat de Sergiu Nicolaescu, adaptare a romanului omonim menționat anterior. Același nume *Ciuleandra* (*Cai am văzut galopând*), redirectionare la *Măreția frigului*, este un volum de poezii al marelui poet Nichita Stănescu scris în 1972. În lumea coregrafiei merită de menționat un dans popular românesc din Muntenia – *Ciuleandra*, care se deosebește printr-un ritm accelerat progresiv, precum și melodia după care se execută acest dans.

Ciuleandra este un album al Mariei Tănase, înregistrat între anii 1955-1957 la casa de discuri *Electrecord*. Compoziția *Ciuleandra* de pe acest album a servit drept *motto* al albumului. Durata acestei melodii este de [3:19]. Tonalitatea – *sol minor*. Acompaniamentul cântecului aparține orchestrei de muzică populară în formula ei tradițională.

Exemplul 1:

Violin

6

Vln.

11

Vln.

Dacă ne vom adresa la analiza arhitectonicii piesei *Ciuleandra*, vom găsi o formă de variațiuni încadrată de introducere și încheiere instrumentală. După logica clasică, această formă seamănă cu variațiuni la *soprano ostinato*. Tema este plasată în orchestră, având o structură *a – al*, unde materialul melodic este identic, dar se observă modulația din minor în tonalitatea paralelă. Această structură melodică stă la baza lucrării, rămânând neschimbată până la final.

Arhitectura muzicală se formează din raportul fragmentelor vocale în corelație cu cele instrumentale, care au un rol important. În afară de secțiunile tradiționale – de introducere și încheiere,

o secțiune instrumentală apare după strofa a 7-a. Deoarece *Ciuleandra* reprezintă un dans cu tempo progresiv, accelerat, trebuie de menționat diferite gradații ale tempoului: *Andante* – *Moderato* – *Allegretto* – *Allegro* – *Presto*. Dacă introducerea expune tema de bază o dată în tempoul lent, încheierea se bazează pe trei repetări ale temei în tempoul maxim – *Presto*. În ceea ce privește partida vocală, aceasta se extinde pe strofele 2-8, fiind întreruptă de interludiu. Sub aspect genuistic partida vocală reprezintă strigături.

După cum afirmă unele surse, „STRIGĂTURĂ, strigături, s.f. exclamație onomatopeică; spec. specie a liricii populare, de obicei, în versuri, cu caracter epigramatic, cu aluzii satirice sau glumețe ori cu conținut sentimental, care se strigă la țară, în timpul executării unor jocuri populare; chiuitură, strigăt. Striga + suf. -ătură” [4]. În pofida elementelor care se repetă (structura și mărimea strofelor, metro-ritmul etc.), putem observa unele schimbări: astfel, începând cu strofa a 4-a în acompaniamentul orchestral linia contrabasului este dublată cu o octavă în jos, iar în strofa a 8-a linia basului se expune în șaisprezecimi în comparație cu optimele din strofele anterioare. Spre deosebire de partida orchestrală, solista începe în forță, într-o manieră declamatorie, pe nuanța dinamică *F*, exclamând textul verbal în textura destul de înaltă, deloc obișnuită pentru Maria Tănase. Nu întâmplător, această piesă încununează proiectul muzical *Omagiu Mariei Tănase* (nr. 8).

Viziunea autorului A. Ștefăneț este un model destul de rar întâlnit, când conceptul unei lucrări jazzistice este influențat de un alt tip de artă și anume – teatrul. În acest context, putem menționa experimentele formației *Cvarta* din anii '80 ai secolului trecut. După cum afirmă muzicologul V. Tcacenco, muzicienii foloseau procedee ale teatrului instrumental [5 p. 881].

În cazul dat este vorba de influența teatrului popular, care se reflectă chiar în introducere, unde există un dialog recitativ între două din cele șase soliste. În acest sens, introducerea este una proeminentă, având o durată de [3:21], depășind cu mult durata în raport cu originalul acestei melodii, care are durata totală de [3:19]. Coautorul A. Ștefăneț păstrează tonalitatea originală *sol minor*, dar introduce unele schimbări în structura compozițională a piesei.

Componenta ansamblului instrumental este una eterogenă și mai puțin tradițională: aici se îmbină armonios cvartetul de coarde de origine clasică cu secția ritmică de sorginte jazzistică (percuție și pian) puțin alterată prin includerea instrumentului din orchestra populară (acordeon) și soprano saxofon în postură de solist. În prima secțiune a introducerii nu se expune tema dansului și sunt folosite niște celule melodice pe baza terțelor mici, împrumutate din tema originală, precum și planul armonic al temei incipiente (raportul *sol minor* – *si bemol major*). Melodia este ascunsă, doar în partea concluzivă a temei se expun ultimele trei sunete ale acesteia.

Exemplul 2:

♩ = 85

①

Alto

Soprano Sax

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Piano

Drum Set

Accordion

Autorul transformă materialul muzical original: în primul rând, el vine cu schimbările intonațiilor incipiente. Astfel, el plasează celulele melodice pe o scară ascendentă de semiton (de la sunetele *mi*, *fa*, *fa diez*) și, ulterior, pe o scară descendentă (de la sunetele *si bemol*, *la*, *la bemol*). În afară de aspectul intonațional, aici sunt introduse unele modificări și pe plan metroritmic: trei măsuri sunt realizate în 4/4, iar cea de-a patra – în 2/4, asigurând astfel continuitatea și fluiditatea discursului muzical.

Exemplul 3:

④

Violin I

Violin II

Viola

Pe fundalul sonor al fragmentului analizat se realizează dialogul celor două interprete – Cristina Pintilie și Geta Burlacu. Este un text care a fost improvizat spontan în procesul de înregistrare a compoziției în studio. Cântărețele joacă o scenetă din mediul rural în rolul fetelor tinere, nemăritate, care se pregătesc de jocul din sat unde făceau cunoștință cu flăcăii holtei. Deoarece jocul avea loc, de obicei, duminica în mijlocul satului, sâmbăta fetele erau implicate în treburile casnice.

Urmează *solo* saxofonului soprano, care introduce un tematism nou, o imagine contrastantă sub aspect stilistic. Aici predomină limbajul mainstreamului jazzistic. Se schimbă tonalitatea: în loc

de *sol minor* apare *mi minor*, anticipat de secvențele cromatice ascendente. Merită de menționat un pasaj descendent de la *si bemol* octava a doua până la *sol diez* octava mică și cadența ascendentă în același diapazon, unde saxofonistul Alexandru Arcuș imită hohotele de râs a unui personaj, iar solistele cântă strigăturile vocale simultan cu acesta. Toate procedeele descrise anterior produc un efect umoristic.

Fundalul instrumental al improvizației introduce niște modele ritmice noi bazate pe pulsația optimilor, structurile acordice multisonore de tip jazzistic, creând, paradoxal, unele aluzii cu semantica imaginilor negative din creațiile lui D. Șostakovici.

Factura muzicală a acestei secțiuni își are originile în muzica de jazz a anilor 1960-1980, când fiecare instrument expune un model melodic, timbral sau ritmic propriu, iar îmbinarea lor simultană produce o textură multistratală specifică:

Exemplul 4:

The musical score for Example 4 consists of eight staves. The top seven staves are for individual instruments, each marked with a 4/8 time signature. The first two staves (flutes) are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third and fourth staves (clarinets) are also in treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff (saxophone) is in treble clef with a key signature of one sharp and includes the instruction 'arco' above it. The sixth staff (bass) is in bass clef with a key signature of one sharp. The seventh staff (piano) is in bass clef with a key signature of one sharp. The eighth staff (double bass) is in bass clef with a key signature of one sharp. The score shows a complex interplay of melodic lines and harmonic textures, with various rhythmic patterns and dynamic markings.

După cadența saxofonului soprano, toate cele șase soliste interpretează opt strofe ale textului poetic. Interpretarea *tutti* creează un efect al unei scene teatrale cu implicarea mai multor persoane.

În comparație cu versiunea Mariei Tănase, care folosea procedeul de *prosodie* (declamație pe unul și același sunet), solistele din versiunea analizată folosesc alte procedee. Strigăturile variază ca înălțime, în funcție de diapazonul fiecărei interprete: Cornelia Ștefăneț și Maria Răducanu – în registrul acut, Olesea Tucan și Nadia Trohin – în registrul mediu, iar Geta Burlacu și Cristina Pintilie – în registrul grav. Se folosește coloristica timbrală individualizată, solistele implică mai multe procedee specifice: *glissando* descendent, atac pe glotă, sunetele nazale, accentuarea ultimei silabe prin extinderea duratei sunetului respectiv și alte procedee.

Analizând raportul diapazonului partidelor vocale pe parcursul tuturor strofelor, putem observa mișcarea în direcția registrului acut, avansarea tempoului, maniera mai uniformă de interpretare a strigăturilor, creșterea la maxim a dinamicii (*FF*). Un interes deosebit reprezintă strofa a 5-a, unde interpretarea declamatorie este înlocuită de cântarea propriu-zisă. Strofele a 6-a și a 7-a (repetate de două ori) creează un efect al unui dans amețitor, care culminează cu o încheiere neobișnuită: solistele repetă de mai multe ori (pe rând) cuvântul *așa* cântat de 8 ori, care seamănă cu procedeul pur jazzistic numit *stomping*. Urmează un suspin, emis de C. Pintilie, redând starea de oboseală (sau satisfacție) a fetelor după o zi de joc. Toată sceneta se încheie iarăși cu un dialog dintre cele două interprete – C. Pintilie și G. Burlacu, construind o formă simetrică.

Concluzii

Generalizând cele expuse anterior, putem afirma că *Ciuleandra* din proiectul *Omagiu Mariei Tănase* reprezintă o creație a cărei caracter inovator se manifestă la diferite nivele.

La nivel *intra-muzical* putem remarca o fuziune armonioasă a procedeelelor de origine folclorică și jazzistică, care duce la modificări esențiale ale sursei folclorice autentice, implicând schimbări pe plan melodic, metro-ritmic și armonic. Sub aspect interpretativ putem afirma o varietate de procedee și nuanțe timbrale specifice fiecărei soliste îmbogățite cu ornamentica populară (strigături, melismatică, parlando rubato).

La nivel *extra-muzical* piesa *Ciuleandra* este un exemplu unic de fuziune a tradițiilor instrumentale jazzistice cu teatrul folcloric. Dialogurile interpretate de vocaliste pot fi tratate drept procedee improvizatorice specifice atât muzicii de jazz cât și tradițiilor muzicale folclorice. În structura compozițională A. Ștefăneț reproduce logica ritualului folcloric, creând o punte le legătură între gândirea populară arhetipală cu ceea jazzistică modernă.

Referințe bibliografice

1. *Omagiu Maria Tănase* [online]. [accesat 15 mai 2020]. Disponibil: <http://www.trigonjazz.com>.
2. ȘTEFĂNEȚ, A. Pentru mine folclorul e verticalitate, iar jazzul înseamnă libertate: [interviu cu Anatol Ștefăneț (violă), fondatorul formației „Trigon”, director al Ethno Jazz Festival]. Consemnare: I. Nechit. In: *Jurnal de Chișinău* [online]. [accesat 3 ian. 2020]. Disponibil: <http://www.jc.md/pentru-mine-folclorul-e-verticalitate-iar-jazzul-inseamna-libertate/>.
3. TĂTARU, N. Muzică: Două decenii „trigonice” cu Anatol Ștefăneț. In: *Timpul* [online]. 2012, 9 apr. [accesat 17 febr. 2020]. Disponibil: <https://www.timpul.md/ro/articol/muzica-doua-decenii-trigonice-cu-anatol-stefanet-32982.html>.
4. Strigătură. In: *Arheus.ro : Resurse lingvistice pentru limba română*: [site]. [accesat 29 apr. 2020]. Disponibil: <https://www.arheus.ro/lingvistica/CautareDex?query=STRIG%C4%82TUR%C4%82http>.
5. *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. ISBN 978-9975-52-046-1.

PARTICULARITĂȚI INTERPRETATIVE ALE ROMANȚEI PE LÂNGĂ PLOPII FĂRĂ SOȚ...: ABORDARE COMPARATĂ

INTERPRETATIVE PARTICULARITIES OF THE ROMANCE PE LÂNGĂ PLOPII FĂRĂ SOȚ...: COMPARATIVE APPROACH

DIANA VĂLUȚĂ-CIOINAC⁴³,

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

CZU: 784.3:781.68

*Ne propunem în acest articol să punctăm câteva direcții importante în dezvoltarea particularităților structurale și de execuție ale romanței populare urbane românești în baza analizei comparate a diferitor versiuni interpretative ale lucrării *Pe lângă plopul fără soț...* – Maria Bieșu, Mihai Munteanu, Gheorghe Sărac, Traian Uilecan, Maria Răducanu, Alexandru Arșinel. În acest sens, vom efectua analiza prin prisma conținutului muzical-poetic, scoaterii în evidență a elementelor definitorii, atât interpretative cât și de conținut, precum și prin dezvoltarea relației dintre partida vocală și acompaniamentul orchestral.*

Cuvinte-cheie: romanță, lirica urbană, conținut muzical-poetic, interpretare, acompaniament instrumental, strofă, refren, catren

In this article, we aim to point out some important directions in revealing the structural and execution particularities of the Romanian urban popular romance, based on the comparative analysis of different interpreted versions of the romance “Pe lângă plopul fără soț...” (see English translation of the entire romance) performed by the artists Maria Bieșu, Mihai Munteanu, Gheorghe Sărac, Traian Uilecan, Maria Răducanu, Alexandru Arșinel. Therefore, we will make an analysis in terms of the musical-poetical content, highlighting the defining elements both of the interpretation and content, as well as revealing the relationship between the vocal part and the orchestral accompaniment.

Key-words: romance, urban lyrics, musical-poetical content, musical performance, orchestral accompaniment, verse, chorus, quatrain.

⁴³ E-mail: diana.valuta@amtap.md

Introducere

Pe lângă plopii fără soț... este o romanță scrisă în secolul XIX de Guilelm Șorban pe versurile lui Mihai Eminescu și publicată pentru prima dată în revista *Familia* pe 28 august 1883, apărută ulterior în volumul *Poesii* (1884). Conținutul poetic evocă marea iubire a poetului, plopii fiind considerați ca un reper în drumul către iubită. Treptat, romanța *Pe lângă plopii fără soț...* și-a modificat statutul din creație de autor în creație de circulație folclorică și, până în prezent, se bucură de popularitate printre cântăreții de diferită formație. Interpreții de la noi – Maria Bieșu, Mihai Munteanu, dar și cei de peste Prut – Gheorghe Sărac, Traian Uilecan, actorul Alexandru Arșinel, cântăreața de jazz Maria Răducanu, precum și cunoscutul interpret de romanțe, tangouri, valsuri din perioada interbelică Dorel Livianu, redau în mod individual trăirile și sentimentele creației.

Tonalitatea originală a romanței este *e-moll*, o tonalitate comodă, atât pentru voci de femei (soprano) cât și pentru voci de bărbați (tenor, bariton, bass). De regulă, în culegerile de romanțe mondene nu este scris acompaniamentul (partida pianului sau a altui instrument/instrumente), deseori, pentru a nu distorsiona ideea autorului, se indică armonia deasupra notelor [1 p. 170]. Acest fapt facilitează interpretarea și realizarea ulterioară a diferitor aranjamente și orchestrații. Romanța *Pe lângă plopii fără soț...* se cântă într-un tempo de *vals lent*. Din punct de vedere al interpretării, forma arhitectonică este următoarea: primul catren îndeplinește funcția de strofă (cuplet), iar al doilea – de refren. Melodia refrenului, deseori, stă la baza ritornei instrumentale. Textul poetic original conține 11 strofe, interpreții, însă, dar și cântărețul popular anonim, selectează anumite strofe pentru compoziția muzicală, fapt care demonstrează circulația folclorică a acestei creații (anexa 1).

Versiunea interpretativă academică a romanței *Pe lângă plopii fără soț...*

Maria Bieșu (1935-2012)⁴⁴ – primadona operei naționale, a fost atașată mult și de genul de romanță. Fiind un șir de ediții Președinte de Onoare al Festivalului-concurs de Creație și Interpretare a Romanței *Crizantema de Argint*, ea a susținut și recitaluri în cadrul acestui festival. Nu a lipsit nici din recitalurile Festivalului de Creație și Interpretare a Romanței *Crizantema de Aur* de la Târgoviște, România.

Tonalitatea în care Maria Bieșu a interpretat *Pe lângă plopii fără soț...* este *g-moll* [2]. Romanța a fost înregistrată cu Orchestra Simfonică a Radiodifuziunii Naționale și se păstrează în

⁴⁴ Au fost indicați anii de viață pentru interpreții care nu mai sunt astăzi printre noi.

fondul de aur al acesteia. Aranjamentul orchestral academic se îmbină perfect cu maniera academică de interpretare a Mariei Bieșu. Linia melodică din versiunea Mariei Bieșu urmează textul original, cu excepția unor sunete *fermata* în partea de final a romanței și anume – la repetarea refrenului: *O oră să fi fost amici,/ Să ne iubim cu dor, S-ascult de glasul gurii mici /O oră, și să mor*. Maria Bieșu interpretează două strofe cu refren, respectiv, patru catrene, aceasta fiind o variantă arhitectonică des întâlnită anume în circulație folclorică. Refrenul strofei a doua este cântat de două ori, repetarea având rol de codă. Ritornela, în acest caz, este o construcție muzicală, creată de orchestrator, o melodie interpretată solo la flaut și apoi la viori, un moment muzical ce se încadrează perfect în structura de ansamblu al formei și stilul de execuție a romanței.

Mihai Munteanu, profesor universitar și cântăreț de operă, a fost mai mulți ani la rând Președintele Juriului Festivalului-concurs de Creație și Interpretare a Romanței *Crizantema de Argint*. Romanța populară este pentru el o specie mult îndrăgită, de aceea, este invitat permanent să interpreteze romanțe mondene în diferite spectacole. Mihai Munteanu cântă romanța *Pe lângă plopul fără soț...* în aceeași tonalitate ca și Maria Bieșu, chiar și cu același aranjament orchestral și, desigur, în același stil de interpretare academică [3].

O abordare interpretativă academică similară a romanței *Pe lângă plopul fără soț...* o constatăm și la tenorul Operei Române din Iași, Traian Uilecan (1922-1993) [4]. Tonalitatea pe care o alege este *f-moll*. În acest caz, acompaniamentul muzical se constituie din pian și două viori. În introducere sună viorile solo, susținute de pian pe melodia refrenului. Aceeași melodie stă la baza ritornelei. Linia melodică, dar și armonia, se deosebesc în unele momente de originalul Șorban-Eminescu și anume: sunetul, înainte de refren, este treapta a V-a, pe când în original e treapta I-a.

Textul poetic inserează catrenele 1-6, 10, 11, pe care le îmbină corespunzător strofă-refren. În pofida manierei vocale de execuție academică, pe parcursul interpretării în textul poetic se produc unele modificări/substituiri în cuvintele din versurile lui M. Eminescu, cum ar fi: în loc de *La geamul tău ce strălucea*, sună: *La geamul tău ce străluceau* sau *O lume toată-nțelegea/ O lume-ntreagă -nțelegea*; *O oră, și să mor/ O oară, și să mor*. Acest fapt este un indiciu al circulației orale, folclorică a romanței *Pe lângă plopul fără soț...*

Maniera populară de interpretare a romanței mondene *Pe lângă plopul fără soț...*

Interpretul de romanțe Gheorghe Sărac a înregistrat mai multe albume cu romanțe, pe care le-a lansat la cele mai prestigioase festivaluri de romanțe: *Crizantema de Aur* de la

Târgoviște, România, și *Crizantema de Argint* din Chișinău, unde a susținut și nenumărate recitaluri. Tonalitatea în care a înregistrat romanța *Pe lângă plopii fără soț...* este *d-moll* [5]. Spre deosebire de Maria Bieșu și Mihai Munteanu, Gheorghe Sărac a ales să execute toate strofele pe care le-a scris Mihai Eminescu.

Orchestra ce acompaniază este compusă din: vioară, pian, violoncel, acordeon, clarinet, în unele strofe melodia este dublată de vioara solo. Acompaniamentul urmează liber linia melodică, nu reflectă o orchestrație făcută anticipat pentru interpretarea romanței. Cel mai probabil această mini-orchestra este formată din lăutari care reprezintă profesionalismul de tradiție orală. Gheorghe Sărac a înregistrat multe romanțe, neauzite, din folclor, acum ele se păstrează în arhivele și fondurile de aur.

O abordare inedită a romanței *Pe lângă plopii fără soț...* o găsim în înregistrările mai vechi (1984) în interpretarea marelui cântăreț de romanțe Dorel Livianu (1907-1997), acompaniat fiind doar de pian [6]. Tonalitatea romanței este la fel *d-moll*. Textul poetic este același care a fost ales de Maria Bieșu și Mihai Munteanu. În execuția lui Dorel Livianu predomină mai mult parlată decât vocalitatea, procedeu ce se utilizează des în interpretarea romanței. Între strofe vine ritornela, care, însă, nu este melodia refrenului, ci melodia strofei. Accentele și frazarea sunt abordate diferit, comparativ cu ceea ce ne-am obișnuit să audiem. Observăm și în linia melodică unele modificări (anexa 2).

Versiunea pop-jazz de interpretare a romanței mondene urbane *Pe lângă plopii fără soț...*

O abordare deosebită a acestei romanțe o găsim la talentatul actor român Alexandru Arșinel, care interpretează romanța *Pe lângă plopii fără soț...* în stil Jazz Latin/Jazz Bossa Nova, în orchestrația lui Dan Dimitriu [7]. Acompaniază grupul-vocal *Coralis* și orchestra condusă de Dan Dimitriu. Simbioza romanței și jazzului este o încercare îndrăznească, dar reușită, oferindu-i romanței o notă particulară de duioșie, sensibilitate, expresivitate. Imaginile redată în acest mod impresionează ascultătorul. Ambele stiluri de execuție permit împletirea armonioasă a bucuriei și tristeții, patimii și amarului suferințelor, redarea profundă a conținutului poetic. Alexandru Arșinel interpretează creația în tonalitatea *b-moll*. Textul pe care îl abordează este diferit de variantele pe care le-am analizat mai sus, respectiv, strofa 1 (catrenul 1), refrenul (catrenul al 2-lea) se interpretează de două ori, catrenul 3 la fel ca refrenul – de două ori.

Imediat după ritornela ce sună pe intonații melodice specifice improvizației în stil jazz, pe care autorul aranjamentului orchestral le propune, apare refrenul muzical pe catrenul 3, fără ca să

se interpreteze strofa a doua melodică. Maria Bieșu, Mihai Munteanu și Gheorghe Sărac execută romanța *Pe lângă plopii fără soț...* în forma scrisă de compozitorul Guilelm Șorman, iar Alexandru Arșinel propune o variantă în stil jazz. Cu acest al treilea catren, cântat de două ori pe melodia refrenului, se încheie creația. Ultimul vers – *O zi mi-era de-ajuns* – în codă îl cântă de trei ori.

Interpreta de jazz Maria Răducanu execută romanța *Pe lângă plopii fără soț...*[8] cu acompaniament de formule melodico-armonice la chitară. Acest tip de acompaniament are deja o tradiție în mediul urban încă de pe vremea lui Anton Pann (mijlocul sec. XIX), atunci când predecesorul romanței – cântecul de lume, era susținut de chitară sau lăută. Și maniera interpretativă, la fel, se apropie de tradiția mondenă urbană de execuție a romanței cu o sensibilitate și un sentimentalism deosebit. Tonalitatea este originală – *e moll*. În această versiune interpretativă introducerea muzicală lipsește, solista începe să cânte prima strofă. Ritornelele între strofe lipsesc, probabil, din cauza acompaniamentului muzical susținut doar de chitară. Modul de interpretare a piesei este și el unul simplu, fără exagerări și pauze lungi. Nici repetările nu sunt diferențiate una de alta. Începând cu strofa a treia, interpreta încearcă să accelereze puțin tempoul. Textul pe care îl cântă include: strofele 1-3 cu refren (respectiv, catrenele 1-6). Este varianta de text cea mai des întâlnită. Fiecare refren este cântat de două ori, iar refrenul strofei a treia – de trei ori, cea de-a treia oară îndeplinind rolul de codă și fiind interpretat în semi-șoaptă, cu un efect sonor produs cu ajutorul masteringului.

Concluzii

Așadar, una din cele mai populare romanțe mondene urbane *Pe lângă plopii fără soț...*, autori Guilelm Șorban și Mihai Eminescu, este în prezent interpretată de cântăreți, care reprezintă diferite domenii de activitate artistică și stiluri. Aparent simplă ca melodie, această romanță oferă posibilități largi pentru crearea multiplelor versiuni interpretative, atât din punct de vedere muzical cât și a textului poetic. Principiul circulației orale, folclorice și-a pus amprenta asupra procesului de reinterpretare și revalorificare creativă a romanței *Pe lângă plopii fără soț...* Totodată, observăm preferința pentru anumite fragmente poetice și anumite secvențe melodice, care ar constitui pilonii de bază, de nezdruncat ai lucrării. Toate acestea indică spre caracteristicile procesului de folclorizare a creațiilor literate, în cazul nostru – a romanței.

Referințe bibliografice

1. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Romanțe și cântece de lume*. Chișinău: Hyperion, 1990.
2. Maria Bieșu. Pe lângă plopul fără soț [online]. In: *YouTude*. 16 mai 2012 [accesat 12 aug. 2021]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=-JV61yNw9Lw>.
3. Mihail Muntean. Pe lângă plopul fără soț [online]. In: *YouTude*. 16 mai 2012 [accesat 12 aug. 2021]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=35geF9n9lGI>.
4. Traian Uilecan. Pe lângă plopul fără soț [online]. In: *YouTude*. 26 ian. 2017 [accesat 12 aug. 2021]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=A4VBH1suzbY>.
5. Gheorghe Sărac. Pe lângă plopul fără soț [online]. In: *YouTude* [accesat 12 aug. 2021]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=Dr9EDUZok1c>.
6. Dorel Livianu. Pe lângă plopul fără soț [online]. In: *YouTude*. 17 sept. 2008 [accesat 12 aug. 2021]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=uO2_jAmIffQ.
7. Alexandru Arșinel. Pe lângă plopul fără soț [online]. In: *YouTude*. 4 iul. 2016 [accesat 12 aug. 2021]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=Y7yK8YTbUpo&list=RDY7yK8YTbUpo&start_radio=1&t=31.
8. Maria Răducanu. Pe lângă plopul fără soț [online]. In: *YouTude*. 26 apr. 2010 [accesat 12 aug. 2021]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=U6CVjclC5FA>.

Anexa 1:

Pe lângă plo - pii făr - ră soț A - de-sea am - tre - cut, Mă
cu - noș - teau ve - ci - nii toți, Tu nu m - ai cu - nos - cut. La gea - mul
tău ce stră - lu - cea Pri - vii a - tât de des, O lu - me
toa - tă - n - țe - le - gea, Tu nu m - ai în - țe - les. De mor.

1. *Pe lângă plopii fără soț
Adesea am trecut;
Mă cunoșteau vecinii toți –
Tu nu m-ai cunoscut.*

2. *La geamul tău ce strălucea
Privii atât de des;
O lume toată-nțelea
Tu nu m-ai înțeles*

3. *De câte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns!
O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns;*

4. *O oră să fi fost amici,
Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici
O oră, și să mor.*

5. *Dându-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins.*

6. *Ai fi trăit în veci de veci
Și rânduri de vieți,
Cu ale tale brațe reci
Înmărmureai măreț.*

7. *Un chip de-a pururi adorat
Cum nu mai au perechi
Acele zâne ce străbat
Din timpurile vechi.*

8. *Căci te iubeam cu ochi păgâni
Și plini de suferinți,
Ce mi-i lăsară din bătrâni
Părinții din părinți.*

9. *Azi nici măcar îmi pare rău
Că trec cu mult mai rar,
Că cu tristețe capul tău
Se-ntoarce în zadar,*

10. *Căci azi le semeni tuturor
La umblet și la port
Și te privesc nepăsător
C-un rece ochi de mort.*

11. *Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfânt,
Și noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pământ.*

Anexa 2:

Pe lân - gă plo - pii fă - ră soț A - de - sea am - tre - cut, Mă
cu - noș - teau ve - ci - nii toți, Tu nu m - ai cu - nos - cut. La gea - mul
tău ce stră - lu - cea Pri - vi - i a - tât de des, O lu - me
toa - tă - n - țe - le - gea, Tu nu m - ai în - țe - les. De mor.

CONTINUUM ДЖАКО ПАСТОРИУСА ДЛЯ БАС-ГИТАРЫ: ЗАМЫСЛ, КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ, СПЕЦИФИКА ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ

CONTINUUM DE JACO PASTORIUS PENTRU CHITARĂ-BAS: CONCEPT, PARTICULARITĂȚI ARHITECTONICE, SPECIFICUL MIJLOACELOR MUZICALE

CONTINUUM BY JACO PASTORIUS FOR BASS GUITAR: CONCEPT, COMPOSITION PECULIARITIES, SPECIFICS OF EXPRESSIVE MEANS

АЛЕКСАНДР ВИТЮК⁴⁵,

докторант Академии музыки, театра и изобразительных искусств

CZU: [780.8:780.614.131]:781.6

Статья посвящена анализу музыкального произведения Джако Пасториуса для бас-гитары «Continuum», отличающегося оригинальным композиторским замыслом, ярким фактурным изложением музыкальной ткани. Особое внимание уделяется богатству исполнительских приёмов на безладовой бас-гитаре, основанных на трёхслойной линейной фактуре.

⁴⁵ E-mail: vityuk150582@mail.ru

Ключевые слова: Джако Пасториус, Continuum, безладовая бас-гитара, трёхслойная линейная фактура

Articolul este dedicat analizei operei muzicale pentru chitară-bas „Continuum” a lui Jaco Pastorius, care se remarcă prin conceptul componistic original și prezentarea vie a țesăturii muzicale. O atenție deosebită este acordată bogăției tehnicilor interpretative pe basul fără freză, bazat pe o textură liniară alcătuită din trei straturi.

Cuvinte-cheie: Jaco Pastorius, Continuum, bas fără freză, textură liniară cu trei straturi

The article is devoted to the analysis of the musical work of Jaco Pastorius for bass guitar “Continuum”, which is distinguished by its original composition concept and a vivid presentation of the musical texture. Particular attention is paid to the wealth of performing techniques on fretless bass based on a three-layer linear texture.

Keywords: Jaco Pastorius, “Continuum”, fretless bass, three-layer linear texture

Введение

В 1961 году британский бас-гитарист культовой группы *The Rolling Stones* Билл Уаймен (Bill Wyman), при замене ладовых перегородок на бас-гитаре, заметил, что звучание инструмента в момент их отсутствия обладает оригинальным, специфическим звуком. Прижатые непосредственно к грифу струны издавали звук, по своим тембральным характеристикам очень схожий со звучанием техники *пиццикато* при игре на контрабасе. Ввиду отсутствия ладовых перегородок, новый басовый инструмент не был привязан к определённому темперированному строю и получил название безладовая бас-гитара или базладовый бас.

В 1966 году американская фирма *Ampeg*, больше известная как производитель басового оборудования, представила на выставке NAMM⁴⁶ безладовый бас *Ampeg AUB-1*, который являлся первой серийной моделью. Всего, компания разработала серию из восьми бас-гитар, в конструкции которых отсутствовали ладовые перегородки, а гриф соединялся с корпусом привинченным креплением (*bolt-on*) [2 р. 123]. В 1970 году Л. Фендер запустил массовое производство безладовых бас-гитар. Одним из первых исполнителей, оказавшим значительное влияние на развитие исполнительской техники на безладовой бас-гитаре, был Джако Пасториус (Jaco Pastorius).

Джако Пасториус (1951-1987) – выдающийся американский бас-гитарист-виртуоз и композитор. Автор инновационной стилистической концепции, заключающийся в оригинальном исполнении музыкальных произведений. Творчество Д. Пасториуса отмечено своеобразием исполнительских техник и поиском принципиально новых средств музыкальной выразительности. В своих произведениях музыкант выступает как яркий реформатор бас-

⁴⁶ NAMM – крупнейшая выставка музыкальных инструментов и оборудования в США [1].

гитарного исполнительского стиля. Благодаря характерному сочетанию приёмов звукоизвлечения, а также использованию бас-гитары в качестве мелодического инструмента, Д. Пасториус значительно расширил границы представлений о потенциале бас-гитары, наделив её функциями солирующего инструмента.

В начале 1970-х годов Д. Пасториус разработал и внедрил в исполнительскую практику индивидуальную безладовую бас-гитару, ликвидировав ладовые перегородки и покрыв поверхность грифа эпоксидной смолой. Этот инструмент значительно отличался от обычной бас-гитары, как своей тембральной палитрой, так и спецификой исполнения. Именно Д. Пасториус стал одним из главных популяризаторов безладовой бас-гитары. Благодаря прогрессивным взглядам на новый музыкальный инструмент, исполнитель сумел добиться тембра, который был присущ инструментам духовой группы. Наиболее ярко это можно услышать в исполнении сольной композиции *Continuum*, представленной в дебютном альбоме музыканта, *Jaco Pastorius* (1976).

Настоящий альбом представляет собой собрание композиций, в которых бас-гитара выступает не только в качестве традиционно аккомпанирующего инструмента, но и в роли солиста. Для записи альбома Д. Пасториус пригласил одних из самых известных джазовых музыкантов того времени, таких, как Херби Хэнкок (Herbie Hancock), Уэйн Шортер (Wayne Shorter), Ленни Уайт (Lenny White), Дэвид Сэнборн (David Sanborn), Хьюберт Лоус (Hubert Laws) и Майкл Брекер (Michael Brecker).

Как пишет автор книги *A Portrait of Jaco: The Solos Collection* Шон Мэлоун (Sean Malone), «...в случае с «*Continuum*», мы имеем лучший пример из всех возможных проявлений творчества Пасториуса: Джако – композитор, пьеса написана в основном для соло-баса, и он же – единственный солист. Глубокие, насыщенные, хорированные⁴⁷ тона получаются в результате дублирования треков басовой партии, которую, как сообщается, он записал наложением двух треков. Композиционный контур пьесы прост и традиционен: 1) изложение мелодии, представление формы и гармонического содержания; 2) импровизация на базе формы, с постепенным нарастанием напряженности; и 3) снятие напряжения с повторением мелодии» [4 р. 13].

Композиция *Continuum* исполняется на бас-гитаре соло с лёгким ритмическим сопровождением барабанов и гармонической поддержкой клавишных. Д. Пасториус

⁴⁷ Согласно архиву известного гитарного корреспондента Тони Бэкона (Tony Bacon), бравшего интервью у Д. Пасториуса в 1976 году, при записи басовой партии *continuum* музыкант исполнил её дважды, нота в ноту от начала и до конца. Сведение обоих треков создало эффект хорирования тонов, о котором сам Д. Пасториус говорил следующее: «Я просто хотел, чтобы это звучало так, будто мелодию поют два человека» [3].

использует трехслойную инструментальную фактуру. Нижний слой – остинантный, средний – мелодико-гармонический, и, верхний – мелодический. До выхода первого альбома *Jaco Pastorius*, подобное трехголосное изложение музыкальной фактуры было совершенно нетипично для игры на бас-гитаре. Используемый тип фактуры носит название скрытого многоголосия, практикуемого в опусах академической традиции для солирующих инструментов (например, в виолончельных партитах И.С. Баха). Таким образом, Д. Пасториус осваивает принципиально новые полифонические функции бас-гитары, как солирующего инструмента, основанные на богатстве линейной фактуры и тембральных красок.

Интерес вызывает название композиции *Continuum*, принадлежащее самому композитору. Как пишет ранее цитируемый автор, «...слово «*continuum*» трактуется как связь между двумя вещами или непрерывный ряд вещей, которые смешиваются друг с другом настолько постепенно и плавно, что невозможно сказать, где одна переходит в другую» (Сокращенный словарь Вебстера, 1999). Это определение точно описывает мелодию пьесы, так как слушатель часто не знает, когда заканчивается первый раздел и начинается следующий; кажется, они вытесняют друг друга в непрерывной спирали» [4 р. 13].

Произведение Д. Пасториуса *Continuum* представляет собой композицию для бас-гитары, наполненную яркими тембральными красками, мерцающими *флажолетами*, *двойными нотами*, безладовым *вибрато* и *глиссандо*. Форма ААВ начинается с низкого баса *E* и натуральных *флажолетов* на *C#*, *F#* и *B*.

Общая композиционная структура пьесы основана на джазовом 22-тактовом квадрате (*chorus*) с серией импровизаций. Композиция состоит из 6 квадратов продолжительностью 22 такта каждый; 6-й квадрат сокращен и равен 18 тактам. Тональность *E-dur* сохраняется на протяжении всего произведения.

Таблица 1:

Раздел формы	ААВ	ААВ1	ААВ2	ААВ3	ААВ4	АА
Такты	8+10+4	8+10+4	8+10+4	8+10+4	8+10+4	8+10
Регистровый охват	$E - h^1$	$E - dis^2$	$E - cis^2$	$E - h^1$	$E - dis^2$	$E - cis^2$

К такому же выводу относительно формы ААВ в *Continuum* приходит австралийский бас-гитарист и исследователь Патрик Фаррелл (Patrick Farrell): «В то время, как форма необычна (А – 8 тактов, А2 – 10 тактов – В – 4 такта), абсолютная серьезность идей Джако размывается и изгибается в этом композиционном пространстве» [5].

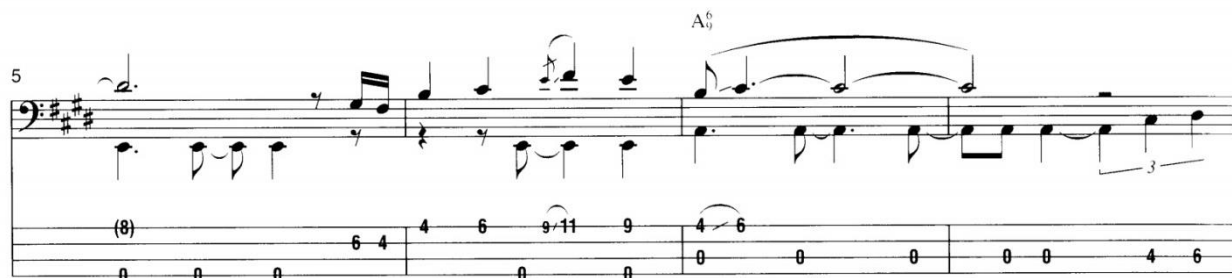
Форма ААВ вызывает аналогии с формой *aab* 12-ти-тактового архаического блюза, где разделы *a* имеют повторную 4-х тактовую структуру, *b* – контрастный 4-х тактовый раздел. Таким образом, Д. Пасториус как бы пытается совместить ранние формы архаического блюза с более современными композиционными принципами. Возможно, в этом и проявляется авторский подход музыканта к композиции, а именно попытка создания новой формы на традиционных джазовых архитектурных принципах.

Исполнение на концертах композиции *Continuum* всегда варьировалось как по форме, так и по количеству вводимых Д. Пасториусом музыкальных инструментов. В соответствии с разными исполнительскими трактовками, *Continuum* имела разную продолжительность.

В начальном разделе формы Д. Пасториус использует двухслойную фактуру. Единственным исключением можно считать наличие *флажолетного* аккорда в 1-м такте, который звучит в верхнем регистре, создавая яркий колорит. Звуки остинантного баса на ноте *E* постоянно смещаются относительно основных долей, обеспечивая подвижность линейной фактуры. Такой же принцип использован Д. Пасториусом в 7-м такте на остинантном басу *A*. Подобное изложение басового слоя цементирует данный раздел формы, а также привносит в партию бас-гитары метроритмическое разнообразие. Помимо этого, за счёт сдвига ритмических рисунков относительно сильной доли образуется дополнительный акустический объём, возникающий из соотношения баса и верхнего мелодического слоя фактуры. Следует отметить также развитую фразировку и тонкие градации штрихов.

Нотный пример 1:

A ♩ = 112
 E₉⁶
 8va - - - -
 loco
 mf
 Harm.
 4 4 6 4 4 6 6 4 4 6 8
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0



Приведенный выше нотный пример демонстрирует значительный комплекс исполнительских и выразительных средств, используемых Д. Пасториусом для воплощения авторской концепции.

В частности, приемы, расширяющие исполнительский спектр и создающие новые звуковые краски, появляются в 4-м и 6-м тактах. Это *форшлаги* к устойчивым ступеням лада, которые мягко вводятся автором. На безладовой бас-гитаре это звучит особенно эффектно, поскольку отсутствие ладовых перегородок позволяет исполнять *форшлаги* в неравномерно-темперированном строе, создавая при этом микротоновую интервалику. Подобный прием Д. Пасториус применяет в процессе исполнения восходящего *глиссандо* в 7-м такте, который также наполняет партию насыщенным и тёплым звучанием. В 8-м такте Д. Пасториус делает оригинальный переход ко второй части *a* за счёт четвертных триолей, создавая ощущение «растягивания» музыкальной ткани.

В процессе исполнения 15-го такта мелодия и бас как будто замирают. Здесь Д. Пасториус использует своеобразную гармоническую функцию $A\#/G\#$ (полифункциональная вертикаль, основанная на соединении ля-диез-мажорного трезвучия с басом $G\#$), которая служит остановкой в непрерывном движении остинантных басовых фигур и мелодической линии. Здесь композитор впервые вводит *двойные ноты*, сыгранные одновременно (интервал малой септимы), которые объединяют басовый и мелодический слои фактуры.

Нотный пример 2:

Заключительный раздел *b* (19-й такт) представляет собой небольшую связующую часть, состоящую из 4-х тактов. В ней Д. Пасториус задействует разложенные интервальные аккорды *C#/D#* (19-й такт) и *C/D* (20-й такт), которые плавно разрешаются в основной мотив произведения (21, 22 такты).

Нотный пример 3:

В процессе изложения второго квадрата исполнитель опирается на трёхслойную фактуру. Если в первом разделе *a* (такты 23-30) проведение темы проходит в среднем регистре, то уже в следующей части (такты 31-40) мелодия проходит в верхнем регистре, затем следуют три квадрата импровизаций.

Третий квадрат основан на исполнении триольных ритмических фигураций, *форшлагов* и *трелей* (такты 45-50). В тактах 51-52 звучит оригинальное изложение импровизации, с использованием крупных длительностей, расширения объема интервалов до децимы, а затем, терцдецимы.

Нотный пример 4:

Подобное изложение музыкальной партии на бас-гитаре встречается и в последующих 4-х тактах (53-56).

Нотный пример 5:

Начиная с 57 такта, Д. Пасториус значительно усложняет импровизационную линию, исполняя комбинированные четверные и восьмые триоли и виртуозные мелодические пассажи шестнадцатыми длительностями в среднем регистре (58-60 такты).

Нотный пример 6:

Третий квадрат завершается двойными нотами в различных ритмических конфигурациях (63-66 такты).

Нотный пример 7:

В следующем квадрате стоит отдельно остановиться на исполнении Д. Пасториусом октав в триольной пульсации преимущественно четвертными длительностями (81-88 такты). В

связи с этим, цитируемый выше автор Ш. Мэлоун подчёркивает: «Такт 81 знаменует собой начало драматичного построения с октавной фразировкой четвертными триолями в стиле Уэса Монтгомери (Wes Montgomery). Этот раздел является ярким примером уникального импровизационного стиля Джако» [4 р. 13].

Обращает на себя внимание виртуозность, с которой музыкант исполняет такой непростой технический приём, как одновременная игра октав с восходящим и нисходящим *глиссандо* и использованием *легато*. В данном фрагменте Д. Пасториус использует весь исполнительский диапазон бас-гитары, раскрывая новые выразительные возможности инструмента.

Нотный пример 8:

The musical notation for Example 8 consists of two staves. The first staff, starting at measure 81, contains measures 81 through 85. Above the staff are chord symbols: G#/A# (measure 81), G/A (measure 82), E₉ (measure 84), and C#/D# (measure 85). The notation includes triplets of eighth notes and slurs. A 'Sva' (sustained) marking is above measure 82, and a 'loco' marking is above measure 84. Below the staff is a guitar fretboard diagram for the first five measures, showing fingerings for the left hand (top line) and right hand (bottom line). The second staff, starting at measure 86, contains measures 86 through 90. Above the staff are chord symbols: C/D (measure 86), A₉ (measure 87), Cmaj7 (measure 89), and E₉ (measure 90). Similar to the first staff, it includes triplets, slurs, and a 'Sva' marking above measure 86. Below the staff is a guitar fretboard diagram for the next five measures, showing fingerings for the left and right hands.

В следующем квадрате композитор пытается объединить гармонические, мелодические и ритмические функции, исполняя виртуозные пассажи, что наиболее ярко отражено в тактах 100-104.

Нотный пример 9:

100

8va

loco

18 13 18 13 13 13 18 13 18 14 13 18 14 18 14

(0) 0 0 0 16 16 18 14 13 18 14 18 14 0

G#/A#

G/A loco

102

8va

20 15 18 15 18 16 18 16 15 16 18 17 18 18 19 16 17 8 9

0 0 0 18 16 18 16 15 16 18 17 18 18 19 17 0

Завершается пятый квадрат несложными триольными пассажами, ставшими характерным ритмическим рисунком всего произведения.

Нотный пример 10:

108

C/D

E9

D9

9 10 11 12 10 0 1 4 5 6 4 7 6 4 7 5 7 5 3 5 3

9 10 11 12 10 0 1 4 5 6 4 7 6 4 7 5 7 5 3 5 3

Заключительный раздел длится 18 тактов и повторяет с небольшими изменениями главную тему всей композиции.

Заключение

На основе анализа избранной нами пьесы *Continuum* можно говорить об обращении Джако Пасториуса к оригинальной композиционной структуре. Бас-гитарист использовал форму ААВ, схожую со структурной логикой архаического блюза, однако отличающуюся иными масштабными соотношениями разделов (А – 8 тактов, А2 – 10 тактов, В – 4 такта). Автор настоящей статьи считает, что в этом и проявляется творческий подход музыканта к

композиции, а именно попытка создания инновационной формы, построенной на основе традиционных архитектурных принципов. Таким образом, композитор-исполнитель совместил ранние формы архаического блюза с более современной трактовкой музыкального материала.

Практическое применение бас-гитары в *Continuum* значительно расширило представления о потенциале инструмента. Благодаря внедрению инновационной модели безладового баса, Д. Пасториус сумел добиться тембра, характерного инструментам духовой группы. Для воплощения своей концепции автор объединил разнообразный комплекс исполнительских средств, среди которых выделяются *флажолеты*, *форшлаги*, *трели*, *двойные ноты*, развитая метроритмическая структура, использование всего диапазона бас-гитары. Особенности звукоизвлечения *глиссандо* и *вибрато*, исполнение музыки в неравномерно-темперированном строе, а также микротоновая интервалика позволили говорить о возникновении новой ветви электрических инструментов басового диапазона.

Библиографические ссылки

1. *NAMM believe in music* [online]. [accesat 3 ian. 2020]. Disponibil: <https://www.namm.org/>.
2. HOPKINS, G., MOORE, B. *Ampeg: The Story Behind the Sound*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1999. ISBN-10 0793579511. ISBN-13 978-0793579518.
3. PASTORIUS, JACO. *Jaco Pastorius Shares How He Learned Bass and Composition in Unpublished . Interview: T. Bacon* [online]. In: *Reverb* [site]. 2019 18 ian. [accesat 9 ian. 2020]. Disponibil: <https://reverb.com/news/jaco-pastorius-on-how-he-learned-bass-and-composition-bacons-archive>.
4. MALONE, S. *A Portrait of Jaco: The Solos Collection*. Eugene: Hal Leonard, 2002. ISBN-10 0634017543. ISBN-13 978-0634017544.
5. FARRELL, PW. *Jaco Pastorius Continuum* [online]. In: *PW Farrell* [site]. [accesat 3 ian. 2020]. Disponibil: <https://www.pwfarrell.com/jaco-pastorius-continuum>.

CHITARA CLASICĂ MODERNĂ ÎN OGLINDA ISTORIOGRAFIEI MUZICALE RUSEȘTI

THE CLASSICAL GUITAR IN THE MIRROR OF THE RUSSIAN MUSICAL HISTORIOGRAPHY

MIHAIL AGAFIȚA⁴⁸,

doctorand,

Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”

CZU: 780.614.131.036(470)

780.8:780.614.131.036(470)

Articolul examinează sursele științifice rusești despre chitara clasică modernă semnate de A. Petropavlovski, V. Ganeev, K. Ilghin, D. Krutikov. În lucrarea „Chitara în ansamblul cameral” de A. Petropavlovski sunt scoase în evidență trei etape ale tratării chitarei în cadrul ansamblului instrumental, pe baza cărora autorul articolului completează clasificarea cercetătorului rus, adăugând genul de concert pentru chitară și orchestră. Monografia „Chitara clasică în Rusia: problema statutului academic” semnată de V. Ganeev tratează obstacolele de ordin ideologic care au cauzat lipsa de susținere a instrumentului din partea sistemului de învățământ muzical. În cercetarea „Arta chitarei din Petersburg-Petrograd-Leningrad din prima jumătate a secolului XX”, autor D. Krutikov, sunt studiate influențele muzicienilor europeni și americani asupra formării școlii de interpretare și de predare a chitarei în capitala culturală a Rusiei. Sursele vizate ocupă un loc important în istoriografia rusă, asigurând cercetătorilor chitarei clasice moderne o metodologie avansată.

Cuvinte-cheie: chitara clasică modernă, chitara rusă, A. Petropavlovski, V. Ganeev, K. Ilghin, D. Krutikov

The article is dedicated to Russian scientific sources about the modern classical guitar written by A. Petropavlovsky, V. Ganeev, K. Ilyghin, D. Krutikov. In A. Petropavlovsky's work “Guitar in the Chamber Ensemble” three stages of the participation of the guitar within the instrumental ensemble are revealed. On this basis, the author of this article completes the classification of the Russian scientist, adding the genre of concerto for guitar and orchestra. V. Ganeev's work “Classical Guitar in Russia: the Problem of Academic Status” deals with ideological obstacles that caused the lack of support for the instrument from the music education system. In D. Krutikov's research entitled “The Art of Guitar in Petersburg-Petrograd-Leningrad in the First Half of the 20th Century”, are studied the influences of European and American musicians on the formation of guitar interpretation and teaching school in the Russian cultural capital. The explored sources occupy an important place in Russian historiography, providing the researchers of the modern classical guitar with an advanced methodology.

Keywords: modern classical guitar, Russian guitar, A. Petropavlovsky, V. Ganeev, K. Ilyghin, D. Krutikov.

Introducere

Literatura științifică în limba rusă dedicată chitarei clasice moderne este destul de bogată, eterogenă și versatilă, din punct de vedere al genurilor, tematicii, abordării științifice etc. Noi nu

⁴⁸ E-mail: mihail.agafita@gmail.com

ne propunem drept scop de a elucida toate lucrările dedicate chitarei, axându-ne doar pe cele mai importante dintre ele. Astfel, ediția exhaustivă *Классическая гитара в России и СССР* alcătuită de M. Iablokov [1] reprezintă o adevărată enciclopedie ce însumează un șir larg de articole dedicate interpreților, compozitorilor și maeștrilor de chitară. Fiind bogat ilustrată, cartea *Поэма о гитаре* de A. Șirealin relatează istoria instrumentului pe teritoriul Rusiei într-o formă accesibilă, incluzând faptele istorice și biografiile chitariștilor și compozitorilor. Materialele cărții se completează cu un manual de chitară cu 6 și 7 coarde [2].

Un anumit interes reprezintă autoreferatele tezelor de doctor despre chitara clasică modernă în limba rusă apărute recent, ale căror autori sunt: A. Petropavlovski, V. Ganeev, K. Ilghin, D. Krutikov. Tematica acestora cuprinde specificul evoluției chitarei clasice pe teritoriul Rusiei, relațiile dintre două construcții diferite de chitară – cu șase coarde și cu șapte coarde, alte momente specifice naționale sau regionale, precum și dezvoltarea unor scoli locale de interpretare sau de predare a acestui instrument. Spunem în paranteze că și problemele legate de aspectele educaționale, locul și importanța instrumentului în sistemul de învățământ superior din Federația Rusă sunt, de asemenea, incluse în discursul științific al autorilor nominalizați. Scopul adresării la tema dată se explică prin faptul că cercetarea lucrărilor autorilor din Rusia ne permite o analiză comparativă a evoluției instrumentului din Rusia și România și, prin urmare, poate contribui la identificarea specificului evoluției instrumentului pe teritoriul Republicii Moldova, a cărei artă interpretativă a sintetizat elementele ambelor culturi muzicale. Similar savanților români, în cadrul capitolului I al lucrării sale – *Гитара в камерном ансамбле* – A. Petropavlovski prezintă tradiția vest-europeană a interpretării la chitara clasică. În linii mari, periodizarea lui coincide cu tradiția vestică de cercetare a evoluției chitarei clasice moderne. Autorul evidențiază diferite epoci, nominalizând perioada timpurie, epoca medievală, renașterea, secolul XVII – începutul sec. XVIII și sfârșitul sec. XVIII – începutul sec. XIX. O etapă aparte reprezintă perioada a cărei limite cronologice sunt anii '30-'40 ai sec. XIX – începutul sec. XX [3 p. 12], iar epoca modernă se extinde de la începutul secolului trecut până la etapa actuală [3 p. 13].

Evoluția chitarei pe teritoriul Rusiei are o altă periodizare, ea fiind determinată de specificul dezvoltării acestui instrument. Astfel, în cadrul capitolului II – *Развитие камерно-ансамблевого музицирования с гитарой в России* – A. Petropavlovski enumeră următoarele etape: apariția chitarei în Rusia și creșterea popularității chitarei, atât cu șapte cât și cu șase coarde; această etapă cuprinde o perioadă de la sfârșitul sec. XVIII – până la mijlocul sec. XIX. Alte două etape ale evoluției marchează jumătatea a doua a secolului XIX – începutul sec. XX,

iar perioada modernă cuprinde sec. XX – primele două decenii ai secolului XXI. Un interes sporit pentru cercetare reprezintă capitolul III al lucrării dedicat posibilităților muzical-expressive ale chitarei în cadrul ansamblului cameral. Cercetătorul delimitează cinci domenii deferite de interpretare camerală cu participarea chitarei clasice moderne: chitară cu pian, chitară cu vioară, chitară cu flaut, chitară cu voce și duetul de chitare [3 p. 18], afirmând că aceste componente instrumentale sunt nu doar cele mai răspândite și tradiționale, ci și oferă posibilitatea de a „scoate la iveală capacitățile instrumentului în ceea ce privește mijloacele de bază ale expresivității – factura muzicală, echilibrul sonor, dinamica, timbrul, ritmul, articulația, tehnicile specifice și efectele sonore” [Ibidem]. Pornind de la teza că ansamblul cameral este unica sferă ce asigură „legătura practică a interpretării la chitară cu cântarea la alte instrumente, precum și cu tradiția de interpretare camerală în general” [Idem], autorul consideră că anume studiul posibilităților expresive ale chitarei în cadrul ansamblului cameral facilitează evidențierea naturii unice a instrumentului, realizată în interacțiunea nemijlocită cu alte instrumente [Idem].

Pe baza cercetării lui A. Petropavlovski se fundamentează trei etape de bază ale evoluției interpretării camerale cu participarea chitarei: acompaniament, diferite tipuri de ansambluri și ansamblu cameral ca un apogeu de interpretare în ansamblu. Vom comenta specificul fiecărei etape.

Acompaniamentul reprezintă forma cea mai veche, arhaică a muzicii de ansamblu, cauzată de necesitatea omului de a susține diferite forme ale vieții sociale, precum recitarea, dansul sau cântul. La această etapă, chitara este utilizată ca un instrument de coarde, a cărei morfologie și posibilități armonice sunt cele mai potrivite pentru acompaniament. „Din punct de vedere al utilizării posibilităților muzicale expresive ale chitarei în această etapă, se utilizează, în principal, funcțiile armonice și metrou-ritmice simple ale instrumentului”, – relatează cercetătorul [3 p. 23]. Dacă ne vom adresa la repertoriul etapei respective, putem vorbi despre muzica folclorică sau formele mai simple ale muzicii tradiționale ale diferitelor popoare, care practica chitara. Etapa a doua se referă la *ansamblu* și presupune o anumită egalitate a membrilor ansamblului, atât din punct de vedere funcțional cât și din aspirația lor de a dezvoltă posibilitățile expresive ale instrumentelor. Prin urmare, la această etapă se observă creșterea profesionalismului tuturor muzicienilor, inclusiv și al chitariștilor. Sub aspect repertorial, în afară de creații folclorice, apar și multiple prelucrări ale muzicii clasice.

Etapa a treia – *ansamblul cameral* – reprezintă, după același autor, cea mai înaltă formă de muzică de ansamblu. Ea „sugerează o utilizare mai completă a mijloacelor de exprimare pe

care le are fiecare instrument al ansamblului; orientarea pe un parteneriat egal și implementarea la maxim a unei sarcini de creație” [3 p. 24].

Realizarea acestor obiective include prezența a trei factori importanți: (a) specificul estetic, care corespunde scopurilor muzicii de cameră; (b) un repertoriu original, care reflectă natura estetică a acestuia și cuprinde diferite genuri – de la miniaturi instrumentale până la forme ciclice de amploare (suite, sonate); (c) un nivel profesionist sporit al interpreților, ceea „ce îi permite nu numai de a realiza sarcinile puse, prezentate mai sus, utilizând la maxim posibilitățile instrumentului, ci și să exploreze activ și să extindă limitele acestor oportunități” [Ibidem].

Generalizând sistematizarea expusă mai sus, A. Petropavlovski notează că toate trei elemente enumerate coexistă, suprapunându-se. Așadar, toate etapele de evoluție ale chitarei clasice moderne sunt prezente în cultura muzicală contemporană.

Din punct de vedere al istoriei și evoluției chitarei clasice moderne, merită de adăugat următoarele: modelul prezentat de A. Petropavlovski, în opinia noastră, poate fi privit ca unul complet și suficient doar în contextul muzicii de cameră (conform tematicii cercetării lui A. Petropavlovski); totodată, într-un context mai larg – al repertoriului integral destinat chitarei clasice moderne – se cere o completare a modelului vizat cu o altă etapă și anume – folosirea chitarei clasice moderne în ipostază de instrument solistic.

Conștientizând faptul că aceasta depășește limitele muzicii de cameră, considerăm că anume folosirea chitarei clasice moderne ca instrument *solo* în cadrul interpretării concertelor pentru chitară și orchestră simfonică poate fi privită ca un apogeu al dezvoltării instrumentului în muzica universală cultă. Această etapă coincide cu activitatea prolifică a celui mai important interpret la chitara clasică modernă a sec. XX, muzicianul spaniol Andrés Segovia, care a influențat compozitorii pasionați de arta lui interpretativă să compună concerte pentru chitară și orchestră. Anume sub influența artistului iberic, compozitorul brazilian H. Villa-Lobos a scris *Concertul pentru chitară și Orchestră mică*, care, pe data de 6 februarie 1956, a fost interpretat în premieră absolută de A. Segovia și Orchestra Simfonică din Huston, SUA. Un alt exemplu de acest gen se referă la creația compozitorului italian Mario Castelnuovo-Tedesco. După cum relatează sursele de referință, „în anul 1932 la Festivalul Societății Internaționale de Muzică Contemporană, desfășurat la Veneția, Mario Castelnuovo-Tedesco l-a cunoscut pentru prima dată pe chitaristul spaniol Andrés Segovia. Întâlnirea l-a inspirat pe Castelnuovo-Tedesco să-și scrie *Concertul de chitară nr. 1*, unul dintre primele aproape o sută de compoziții pentru acest instrument, ceea ce i-a asigurat reputația unuia dintre cei mai importanți compozitori pentru chitară din secolul XX” [4]. După *Concertul nr. 1* în Re major, op. 99, care a apărut în 1939, în

1953 M. Castelnuovo-Tedesco scrie *Concertul nr. 2* în Do major, op. 160. În afară de operele muzicale nominalizate, merită menționat faimosul *Concierto de Aranjuez* scris în 1939 de compozitorul spaniol Joaquín Rodrigo. Lucrarea lui V. Ganeev – *Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса* – dezbate un șir de probleme legate de statutul instrumentului în cultura și educația muzicală rusă. Autorul afirmă că în Federația Rusă s-a format o situație paradoxală, când chitara clasică modernă este privită și tratată ca un instrument popular. O astfel de abordare s-a dezvoltat grație faptului că, din punct de vedere istoric, pe teritoriul Rusiei coexistă mai multe soiuri de chitară (inclusiv, așa-numită „chitară rusă” cu șapte coarde), precum și din cauza unei perioade socio-politice, însoțită de dictatul ideologic și izolarea Rusiei de comunitatea culturală mondială [5 p.3].

În conformitate cu statutul unui instrument popular, – relatează autorul – s-a format un sistem educațional în cadrul căruia chitara clasică modernă se predă la departamentele sau catedrele de instrumente populare la toate nivelele (primar, secundar, superior). Această prevedere nu corespunde esenței academice a chitarei clasice” [Ibidem]. Conform opiniei cercetătorului, se cere o schimbare esențială a atitudinii față de instrument și rolul lui, legată de modernizarea procesului educațional existent [Ibidem]. În centrul atenției cercetătorului rus K. Ilghin se află specificul evoluției chitarei în spațiul rusesc. Subiectul cercetării, intitulat *Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство*, este coexistența în cultura muzicală rusă a două tipuri de chitară, începând cu sec. XVIII și până în prezent. Chitara clasică în cultura rusă capătă denumirea de „chitară spaniolă”, având construcția cu șase coarde și acordajul caracteristic chitarei clasice moderne. Chitara rusă, numită uneori „chitară poloneză”, se deosebește, la rândul ei, prin numărul de coarde (șapte) și acordajul pe sunetele trisonului Sol major. O altă deosebire a chitarelor constă în faptul că, pentru „chitara rusă”, de obicei, se utilizează coardele metalice în comparație cu coardele din măț pentru chitara clasică modernă. Merită de menționat că chitara cu șapte coarde a fost răspândită doar pe teritoriul Rusiei (sau în diaspora rusă), devenind o varietate națională a instrumentului. În ceea ce privește raportul ambelor tipuri de chitară, autorul scrie că, din punct de vedere istoric, coexistența a două tipuri de instrumente este o trăsătură unică a culturii muzicale ruse. Deși nici unul dintre aceste tipuri de chitare nu poate fi tratat ca secundar, de-a lungul secolelor XVIII-XX raportul dintre ele s-a schimbat semnificativ. Din materialele lucrării putem trage concluzia că, începând cu sfârșitul sec. XVIII și până la începutul sec. XX, chitara cu șapte coarde predomină în cultura muzicală rusă, iar de la începutul secolul XX crește rolul chitarei clasice moderne cu șase coarde [6 p. 6]. Autorul depistează unele obstacole în dezvoltarea artei chitaristice din Rusia. Astfel,

folosirea chitarei ruse a avut loc preponderent în cercurile amatorilor. Prin urmare, acest instrument a fost tratat mai degrabă ca un instrument popular. Ulterior, din cercurile amatorilor s-a format un strat de interpreți-profesioniști, s-a dezvoltat repertoriul concertistic pentru chitară, s-a ridicat nivelul interpretativ. Un alt obstacol, menționat și de cercetători, avea o natură ideologică. De exemplu, la mijlocul sec. XX chitara a fost privită ca un „instrument cosmopolit” [6 p. 18], ceea ce a dus la lipsa de susținere a chitarei și chitariștilor în comparație cu alte instrumente. Deși lucrarea lui Denis Krutikov, intitulată *Гитарное искусство Петербурга-Петрограда-Ленинграда в первой половине XX века*, se axează doar pe istoria instrumentului în Sankt-Petersburg, tezele acesteia demonstrează procesele principale legate de evoluția instrumentului în Rusia. Autorul afirmă că „prima jumătate a sec. XX reprezintă o etapă complexă și importantă în dezvoltarea artei chitaristice, o perioadă de apariție a conceptelor moderne privind tehnica interpretării la instrument, de formare a repertoriului, de stabilire a contactelor cu chitariștii din străinătate, precum și de instituire a sistemului de învățământ profesional de educație a chitariștilor” [7 p. 3]. Toate procesele sus-numite sunt studiate pe baza culturii muzicale a unei metropole rusești – Sankt-Petersburg. Ca și în alte lucrări analizate în cadrul articolului dat, D. Krutikov confirmă dificultățile de ordin politic, ideologic și economic care au influențat negativ evoluția chitarei clasice moderne, printre care – lipsa școlii de predare a instrumentului în perioada vizată, atitudinea subapreciată privind chitara ca instrument al amatorilor, ale cărui posibilități expresive se limitează doar de acompaniament etc.

Concomitent, sunt evidențiate și influențele pozitive asupra dezvoltării artei de interpretare la chitară, cauzate de turneele muzicienilor din străinătate – din țările europene sau de pe continentul american. Această tradiție are o istorie îndelungată. Savantul relatează că pe scenele din Sankt-Petersburg au evoluat M. Giuliani și F. Sor, iar în anii 1920-1930 chitaristul spaniol A. Segovia a vizitat, în repetate rânduri (1926, 1927, 1930 și 1936), Rusia [7 p. 15]. Colaborarea muzicienilor locali cu genialul chitarist spaniol a contribuit la dezvoltarea repertoriului, îmbogățirea tehnicilor de interpretare și recunoașterea chitarei clasice moderne ca instrument solistic. A. Segovia a influențat trecerea masivă a muzicienilor locali de la „chitara rusă” la „chitara spaniolă”. În lucrarea vizată găsim niște date extrem de importante: „posibilitățile muzicale ale chitarei au fost apreciate de muzicologul și compozitorul B. Asafiev, ceea ce a avut un impact pozitiv asupra dezvoltării interpretării la chitară din Leningrad. Compozitorul a creat un număr impunător de lucrări pentru chitara clasică modernă, inclusiv *Concertul pentru chitară și orchestră*” [7 p. 20]. Creația dată a fost finalizată în clavier în 1939, iar versiunea pentru orchestră – în 1940. Acest fapt confirmă nu doar evoluția destul de sporită a

repertoriului pentru chitara clasică modernă în cadrul școlii componistice din Leningrad, ci și ipoteza noastră că anume genul de concert reprezintă un apogeu al componisticului pentru chitara clasică modernă.

Concluzii

Școala rusă de interpretare la chitara clasică modernă s-a format în condițiile specifice ale Rusiei. Aceasta se deosebește prin: coexistența a două instrumente diferite; lipsa școlii naționale de interpretare la chitară cu șase coarde, problemă soluționată doar în jumătatea a doua a secolului trecut; evoluția sporită a repertoriului alcătuit din diferite genuri, inclusiv *Concertul pentru chitară și orchestră* semnat de ilustrul muzicolog și compozitor B. Asafiev. Materialele studiate pot servi drept suport metodologic pentru desfășurarea unei cercetări, dezvăluind raportul „universal-național” în evoluția chitarei clasice moderne pe parcursul secolelor XVIII-XXI.

Referințe bibliografice

1. *Классическая гитара в России и СССР*. Екатеринбург: Русская энциклопедия, 1992. ISBN 5-87112-006-7.
2. ШИРЯЛИН, А. *Поэма о гитаре*. Москва: Рифмэ, 1994. ISBN 978-5-235-02229-4.
3. ПЕТРОПАВЛОВСКИЙ, А.А. *Гитара в камерном ансамбле*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2006.
4. Mario Castelnuovo-Tedesco (composer, arranger) [online]. In: *Bach Cantatas Website*. [accesat 26 mai 2020]. Disponibil: <https://www.bach-cantatas.com/Lib/Castelnuovo-Tedesco-Mario.htm>.
5. ГАНЕЕВ, В.Р. *Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006.
6. ИЛЬГИН, К.В. *Гитара классическая и русская (семиструнная): Бытование и исполнительство*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2003.
7. КРУТИКОВ, Д.И. *Гитарное искусство Петербурга-Петрограда-Ленинграда в первой половине XX века*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2011.

**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

Linkuri: <http://revista.amtap.md/348-2/>

<https://revista.amtap.md/wp-content/uploads/2019/10/Cerinte-autori.pdf>