

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

**ISSN 2345–1408**

**Categoria C**

# **STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE:** istorie, teorie, practică

(ÎN BAZA MATERIALELOR ȘTIINȚIFICE DIN CADRUL PROIECTULUI  
*REGISTRUL ADNOTAT AL CREAȚILOR MUZICALE DIN REPUBLICA MOLDOVA*)

Nr. 1 (21), 2014



VALINEX SRL  
Chișinău

---

Revista științifică, categoria C

### COLEGIUL DE REDACȚIE:

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

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

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

**MEMBRI:** Viorel MUNTEANU, prof. univ., dr. (Iași, România)

Enio BARTOS, prof. univ., dr. (Iași, România)

Florin FAIFER, prof. univ., dr. (Iași, România)

Milos MISTRİK, dr. (Bratislava, Slovacia)

Miruna RUNCAN, prof. univ., dr. (Cluj-Napoca, România)

Elena CHIRCEV, conf. univ., dr. (Cluj-Napoca, România)

Veronica DEMENESCU, conf. univ., dr. (Timișoara, România)

Andriej MOSKWIN, conf. univ., dr. hab. (Varșovia, Polonia)

Viorica ADEROV, conf. univ., dr. în filosofie

**Redactor:** Eugenia BANARU, conf. univ.

**Asistență bibliografică:** Vasilisa NECHIFOREAC, Svetlana TEODOR

**Asistență computerizată:** Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ., dr.

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

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

str. A. Mateevici, 111  
Chișinău, MD 2004  
www.amtap.md

ISSN 2345–1408

---

## CUPRINS

### *I. Creația muzicală din Republica Moldova: generalizări*

**ЕЛЕНА МИРОНЕНКО**

**ВЛИЯНИЕ ПЕРЕХОДНЫХ ПРОЦЕССОВ НА РАЗВИТИЕ ПОСТСОВЕТСКОГО  
КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА**

*ELENA MIRONENCO. INFLUENȚA PROCESELOR DE TRANZIȚIE ASUPRA  
DEZVOLTĂRII ARTEI COMPONISTICE POSTSOVIETICE ÎN REPUBLICA MOLDOVA  
THE INFLUENCE OF TRANSITION PROCESSES ON THE DEVELOPMENT  
OF POST-SOVIET COMPOSITION ART IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA .....9*

**ОЛЬГА СИГАНОВА**

**СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННЫХ СОЧИНЕНИЙ  
МЕМОРИАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ:  
ОПЫТ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

*OLGA SIGANOVA. ASPECTELE DE CONȚINUT ALE LUCRARILOR CONTEMPORANE  
CU SUBIECTE MEMORIALE: EXPERIENȚA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA  
CONTENT ASPECTS OF MODERN WORKS WITH MEMORIAL SUBJECTS:  
THE EXPERIENCE OF THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA .....16*

### *II. Operă*

**ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН**

**ЖАНРОВЫЕ ИНТЕРФЕРЕНЦИИ ОПЕРЫ АТЕХ Г. ЧОБАНУ И ИХ ПРОЯВЛЕНИЕ  
НА КОМПОЗИЦИОННО-АРХИТЕКТОНИЧЕСКОМ УРОВНЕ**

*IRINA CIOBANU-SUHOMLIN. INTERFERENȚE GENERICI ÎN OPERA ATEH DE GH. CIOBANU  
ȘI MANIFESTAREA LOR LA NIVELUL COMPOZIȚIONAL-ARHITECTONIC  
GENRE INTERFERENCES IN THE OPERA ATEH BY GH. CIOBANU AND  
THEIR MANIFESTATIONS AT COMPOSITIONAL-ARCHITECTONIC LEVEL .....23*

### *III. Muzica simfonică*

**СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ**

**О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ОРКЕСТРОВОЙ ТЕХНОЛОГИИ  
В УНИСОНАХ ПАВЛА РИВИЛИСА**

*SNEJANA PÎSLARI. REALIZAREA UNOR PRINCIPII ALE TEHNOLOGIEI ORCHESTRALE  
ÎN UNISOANE DE PAVEL RIVILIS  
PECULIARITIES ABOUT THE ORCHESTRAL TECHNOLOGY OF PAVEL RIVILIS'S UNISONS .....31*

**ГАЛИНА КОЧАРОВА**

**QUATRE TABLEAUX POUR ORCHESTRE À CORDES БОРИСА ДУБОССАРСКОГО:  
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКФРАСИС ИЛИ ИНДИВИДУАЛЬНОЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОСЛАНИЕ**

*GALINA COCEAROVA. QUATRE TABLEAUX POUR ORCHESTRE À CORDES  
DE BORIS DUBOSARSCHI: EKFRASIS MUZICAL SAU UN MESAJ ARTISTIC INDIVIDUAL  
QUATRE TABLEAUX POUR ORCHESTRE À CORDES BY BORIS DUBOSSARSCHI:  
MUSICAL EKFRASIS OR INDIVIDUAL ARTISTIC MESSAGE .....38*

#### IV. Muzica de cameră

##### TATIANA BEREZOVICOVA

###### SUITA CINCI PEȘREVURI (PE MOTIVELE MELODIILOR LUI DIMITRIE CANTEMIR) DE ZLATA TKACI: ASPECTE ALE DIALOGULUI STILISTIC

THE SUITE FIVE PEȘREVS (ON MELODIES BY DIMITRIE CANTEMIR)  
BY ZLATA TKACH: ASPECTS OF STYLISTIC DIALOGUE

ТАТЬЯНА БЕРЕЗОВИКОВА. СЮИТА ПЯТЬ ПЕШРЕВОВ (НА МЕЛОДИИ ДМИТРИЯ КАНТЕМИРА) ЗЛАТЫ ТКАЧ: АСПЕКТЫ СТИЛЕВОГО ДИАЛОГА ..... 45

##### VICTORIA MELNIC, NATALIA CHICIUC

###### PERPETUAREA TRADIȚIILOR ÎN SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN Nr. 1 DE GHEORGHE NEAGA

PERPETUATING TRADITIONS IN  
THE SONATA FOR VIOLIN AND PIANO No.1 BY GHEORGHE NEAGA

ВИКТОРИЯ МЕЛЬНИК, НАТАЛЬЯ КИЧУК. ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ В СОНАТЕ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО № 1 ГЕОГИЯ НЯГИ ..... 56

##### СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА, НАДЕЖДА КОЗЛОВА

###### ТРИО А-DUR ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ КОНСТАНТИНА РОМАНОВА: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ, ДРАМАТУРГИИ И МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

SVETLANA ȚIRCUNOVA, NADEJDA COZLOVA. TRIO A-DUR PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI VIOLONCEL DE CONSTANTIN ROMANOV: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ȘI DE LIMBAJ MUZICAL

TRIO A-DUR FOR PIANO, VIOLIN AND CELLO BY KONSTANTIN ROMANOV: PECULIARITIES OF COMPOSITION, DRAMATURGY AND MUSICAL LANGUAGE ..... 67

##### VICTORIA MELNIC, NATALIA CHICIUC

###### PRINCIPII COMPOZIȚIONALE ÎN SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN NR.2 DE GHEORGHE NEAGA

COMPOSITIONAL PRINCIPLES IN  
THE SONATA FOR VIOLIN AND PIANO No.2 BY GHEORGHE NEAGA

ВИКТОРИЯ МЕЛЬНИК, НАТАЛЬЯ КИЧУК. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО № 2 ГЕОРГИЯ НЯГИ ..... 74

#### V. Muzica pentru pian

##### ГАЛИНА КОЧАРОВА

###### А. ТИМОФЕЕВ – З. ТКАЧ: ДИАЛОГ В ЖАНРЕ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ

GALINA COȘEAROVA. A. TIMOFEEV – Z. TKACI: DIALOG ÎN GEN DE SONATA PENTRU PIAN

A. TIMOFEEV – Z. TKACH: DIALOGUE IN THE GENRE OF SONATA FOR PIANO ..... 85

##### ВИКТОРИЯ МАМАЛЫГА

###### ФОРТЕПИАННЫЕ МИНИАТЮРЫ ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА

VICTORIA MAMALĂGA. MINIATURILE PENTRU PIAN DE VLADIMIR BELEAEV

PIANO MINIATURES BY VLADIMIR BELEAEV ..... 93

##### МАРИНА МАМАЛЫГА, СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА

###### КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО КИШИНЕВСКОЙ ФИЛАРМОНИЧЕСКОЙ ПУБЛИКЕ Г. ЧОБАНУ (ЧАСТЬ I)

<i>MARINA MAMALĂGA, SVETLANA ȚIRCUNOVA. PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE LUCRĂRII PENTRU DOUĂ PIANE PUBLICULUI FILARMONIC CHIȘINĂUIAN DE GHENADIE CIOBANU (PARTEA I)</i>	
<i>COMPOZITIONAL AND DRAMATURGYCAL FEATURES OF THE PIECE FOR TWO PIANOS TO THE PHILHARMONIC PUBLIC OF CHISINAU BY GHENADIE CIOBANU (PART I)</i>	102

## *VI. Muzica corală*

<b>МАРГАРИТА БЕЛЫХ</b>	
<b>ХОРОВЫЕ МИНИАТЮРЫ А CAPELLA З. ТКАЧ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА: ЧЕРТЫ СТИЛЯ (ЧАСТЬ II)</b>	
<i>MARGARITA BELĂH. MINIATURILE CORALE A CAPELLA ALE Z. TKACI DIN PERIOADA TÂRZIE A CREAȚIEI: PARTICULARITĂȚI STILISTICE (PARTEA II)</i>	
<i>CHORAL MINIATURES A CAPELLA BY Z. TKACH BELONGING TO HER LATE PERIOD OF CREATION: STYLE CHARACTERISTICS (PART II)</i>	111
<b>НАДЕЖДА КУЗНЕЦОВА</b>	
<b>КАНТАТА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ</b>	
<i>NADEJDA KUZNEȚOVA. CANTATA ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA CA OBIECT DE CERCETARE ÎN MUZICOLOGIA NAȚIONALĂ</i>	
<i>THE CANTATA IN THE WORKS BY THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA AS OBJECT OF STUDY IN THE NATIONAL MUSICOLOGY</i>	120

## *VII. Muzica religioasă*

<b>СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА</b>	
<b>О КОМПОЗИЦИИ И ФОРМООБРАЗОВАНИИ В МАГНИФИКАТЕ В. ЧОЛАКА</b>	
<i>SVETLANA ȚIRCUNOVA. DESPRE COMPOZIȚIA ȘI UNELE PRINCIPII DE ORGANIZARE A FORMEI ÎN MAGNIFICATUL DE V. CIOLAC</i>	
<i>ABOUT THE COMPOSITION AND SOME PRINCIPLES OF ORGANIZING THE FORM IN THE MUSICAL PIECE MAGNIFICAT BY V. CIOLAC</i>	127
<b>НАТАЛЬЯ ОЗАРЕНСКАЯ</b>	
<b>МОЛИТВА В КАМЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. КИЦЕНКО (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ MARIENGE BET И AVE MARIA)</b>	
<i>NATALIA OZARENSKAIA. RUGĂCIUNEA ÎN CREAȚIA DE CAMERĂ A LUI D. CHIȚENCO (MARIENGE BET ȘI AVE MARIA)</i>	
<i>PRAYER TREATMENT IN D. KITSSENKO'S CHAMBER MUSIC: (MARIENGE BET AND AVE MARIA)</i>	140
<b>ЛАРИСА БАЛАБАН</b>	
<b>ЛИТУРГИЯ №1 С. БУЗИЛЭ КАК ОБРАЗЕЦ АВТОРСКОЙ ТРАКТОВКИ КАНОНИЧЕСКОЙ ФОРМЫ</b>	
<i>LARISA BALABAN. LITURGHIA Nr.1 DE S. BUZILĂ — MODEL DE TRATARE PERSONALIZATĂ A FORMEI CANONICE</i>	
<i>LITURGY NO.1 BY S. BUZILA AS AN EXAMPLE OF THE AUTHOR'S INTERPRETATION OF THE CANONICAL FORM</i>	145
<b>ЕКАТЕРИНА ГІРБУ</b>	
<b>ТЕМАТИКА МАРИОЛОГИСĂ REFLECTATĂ ÎN CREAȚIA AVE MARIA DE V. CIOLAC</b>	
<i>MARIOLOGICAL THEME REFLECTED IN THE WORK AVE MARIA BY V. CIOLAC</i>	
<i>ЕКАТЕРИНА ГЫРБУ. ОТРАЖЕНИЕ МАРИАНСКОЙ ТЕМАТИКИ В СОЧИНЕНИИ AVE MARIA В. ЧОЛАКА</i>	151

**HRISTINA BARBANOI****VALORIFICAREA MELODIEI PSALTICE ORIGINALE ÎN RUGĂCIUNEA LITURGICĂ DOAMNE STRIGAT-AM ÎN GLASUL AL 6-LEA DIN IMNELE VECERNIEI ȘI UTRENEI DE MIHAIL BEREZOVSCHI**REVALUATION OF THE ORIGINAL PSALTIC MELODY IN THE LITURGICAL PRAYER *LORD I CALLED* OF THE SIXTH MODE FROM *THE VESPER'S AND MATINS HYMNS* BY M. BEREZOVSCHI*ХРИСТИНА БАРБАНОЙ. ПРЕТВОРЕНИЕ ОРИГИНАЛЬНОЙ ПСАЛТИЧЕСКОЙ МЕЛОДИИ В БОГОСЛУЖЕБНОЙ МОЛИТВЕ 6-ГО ГЛАСА «ГОСПОДИ ВОЗЗВАХ» ИЗ «ГИМНОВ ВЕЧЕРНИ И УТРЕНИ» МИХАИЛА БЕРЕЗОВСКОГО* ..... 158**VIII. Creația muzicală din Republica Moldova în procesul didactic și concertistic****ЛЮДМИЛА РЯБОШАПКА****ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В ИСПОЛНЕНИИ АЛЕКСАНДРА ПАЛЕЯ***LIUDMILA REABOȘAPCA. CREAȚIILE PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN MOLDOVA ÎN INTERPRETAREA LUI ALEXANDR PALEI*

PIANO CREATIONS BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA PERFORMED BY ALEXANDR PALEY

..... 164

**ELENA GUPALOVA****ARTA INTERPRETATIVĂ ȘI PEDAGOGIA PIANISTICĂ ÎN BASARABIA (PÂNĂ ÎN ANII 40 AI SECOLULUI XX)**

INTERPRETATIVE ART AND PIANISTIC PEDAGOGY IN BASSARABIA (BEFORE THE 40s OF THE 20th CENTURY)

*ЕЛЕНА ГУПАЛОВА. ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПЕДАГОГИКА В БЕССАРАБИИ (ДО 40-Х ГОДОВ XX В.)*..... 170**ТАМАРА МЕЛЬНИК****ИССЛЕДОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В КОНТЕКСТЕ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАФЕДРЫ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО АКАДЕМИИ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ 50–60-х ГОДОВ XX ВЕКА (по материалам Национального Архива Республики Молдова)***TAMARA MELNIC. CERCETAREA CREAȚIILOR COMPOZITORILOR DIN MOLDOVA ÎN CONTEXTUL ACTIVITĂȚII ȘTIINȚIFICO-METODICE A PROFESORILOR CATEDREI PIAN AUXILIAR A ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE ÎN PERIOADA ANILOR 50–60 AI SECOLULUI AL XX-LEA (după materialele Arhivei Naționale a Republicii Moldova)*STUDYING THE COMPOSERS' CREATION OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE CONTEXT OF SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL ACTIVITIES OF *THE COMPLEMENTARY PIANO* DEPARTMENT OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS IN THE 50s–60sOF THE 20<sup>th</sup> CENTURY (based on the documents from the National Archive of the Republic of Moldova)..... 177**АННА ШИМБАРЁВА****НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ И ДЕТСКОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В МОЛДОВЕ (40-Е ГОДЫ XX ВЕКА – НАЧ. XXI ВЕКА)***ANA ȘIMBARIOV. UNELE ASPECTE ALE DEZVOLTĂRII EDUCAȚIEI MUZICALE ȘI ARTEI INTERPRETATIVE CORALE A COLECTIVELOR DE COPII ÎN MOLDOVA (ANII 40 AI SECOLULUI XX – ÎNCEPUTUL SEC. XXI)*SOME ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF MUSICAL EDUCATION AND CHILDREN'S CHORAL PERFORMANCE IN MOLDOVA (FROM THE 40s OF THE 20<sup>th</sup> CENTURYTO THE BEGINNING OF THE 21<sup>st</sup> CENTURY) ..... 183

***IX. Folclorul muzical național, sursă de inspirație  
pentru creația compozitorilor din Republica Moldova***

**SVETLANA BADRAJAN**

**FILE DIN ISTORIA ETNOMUZICOLOGIEI NAȚIONALE ÎN  
PERIOADA POSTBELICĂ**

EXCERPTS FROM THE HISTORY OF NATIONAL ETHNOMUSICOLOGY  
DURING THE POSTWAR PERIOD

*СВЕТЛАНА БАДРАЖАН. СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЭТНОЛОГИИ*

*В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД..... 188*

**DIANA BUNEA**

**TRECUT ȘI PREZENT ÎN MUZICA FORMAȚIEI *THE OTHER EUROPEANS***

THE PAST AND PRESENT IN THE MUSIC OF *THE OTHER EUROPEAN* ORCHESTRA

*ДИАНА БУНЯ. ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ В МУЗЫКЕ АНСАМБЛЯ ДРУГИЕ ЕВРОПЕЙЦЫ ..... 192*

**ELENA TONU**

**INTERFERENȚE POETICO-MUZICALE ALE CÂNTECULUI DE LEAGĂN  
CU ALTE CATEGORII FOLCLORICE**

POETICAL AND MUSICAL INTERFERENCE OF THE LULLABY  
WITH OTHER FOLKLORE CATEGORIES

*ЕЛЕНА ТОНУ. МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ ИНТЕРФЕРЕНЦИИ КОЛЫБЕЛЬНОЙ*

*С ДРУГИМИ ФОЛЬКЛОРНЫМИ КАТЕГОРИЯМИ ..... 196*

***X. La o aniversare: dedicație profesorului universitar***

***Elena Mironenco***

**A. INTERVIU, RECENZIE**

**ТАТЬЯНА МУЗЫКА**

**ВОПЛОЩЕННАЯ МЕЧТА (ДИАЛОГ С Е.С. МИРОНЕНКО)**

*TATIANA MUZĂCA. UN VIS DEVENIT REALITATE (ÎN DIALOG CU ELENA S. MIRONENCO)*

*A DREAM THAT CAME TRUE (A DIALOGUE WITH ELENA S. MIRONENCO)..... 201*

**ГАЛИНА КОЧАРОВА**

**НОВОЕ СЛОВО О ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

*GALINA COCEAROVA. CUVÂNT NOU DESPRE CREAȚIA COMPOZITORILOR  
DIN REPUBLICA MOLDOVA*

*A NEW WORD ABOUT THE COMPOSERS' CREATION IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA ..... 211*

**В. КОНСТАНТЫ:**

**ИНТЕРВЬЮ С ДЕЯТЕЛЯМИ КУЛЬТУРЫ МОЛДОВЫ О ЛИЧНОСТИ  
И МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЕЛЕНА МИРОНЕНКО**

CONSTANTE:

INTERVIURI CU PERSONALITĂȚI DIN DOMENIUL CULTURII DIN REPUBLICA MOLDOVA  
DESPRE PERSONALITATEA ȘI ACTIVITATEA MUZICOLOGICĂ A ELENEI MIRONENCO

CONSTANTS:

INTERVIEWS WITH REPRESENTATIVES OF THE MUSICAL CULTURE OF MOLDOVA ABOUT  
ELENA MIRONENCO'S PERSONALITY AND MUSICOLOGICAL ACTIVITY..... 215

**ВИКТОРИЯ МЕЛЬНИК****КОНГЛОМЕРАТ АКТИВНОСТИ, ПОЗИТИВА И ПРОФЕССИОНАЛИЗМА**

UN CONGLOMERAT DE ACTIVISM, GÂNDIRE POZITIVĂ ȘI PROFESIONALIS

CONGLOMERATE OF ACTIVITY, POSITIVE THINKING AND PROFESSIONALISM.....215

**ВЛАДИМИР БЕЛЯЕВ****ОБЛАДАТЕЛЬНИЦА МУЗЫКАЛЬНОГО ОПТИМИЗМА**

THE OWNER OF MUSICAL OPTIMISM

POSESOAREA OPTIMISMULUI MUZICAL .....216

**ГЕОРГИЙ МУСТЯ****ЧЕЛОВЕК-ВУЛКАН**

PERSONALITATEA – VULCAN

PERSONALITY – VOLCANO.....216

**ЮРИЙ МАХОВИЧ****ЭНЕРДЖАЙЗЕР ВУЛКАНИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ**

ENERGIZER DE NATURĂ VULCANICĂ

ENERGIZER OF VOLCANIC NATURE .....217

**ГЕННАДИЙ ЧОБАНУ****ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ**

O SCHIȚĂ LA PORTERT

STROKES TO THE PORTRAIT .....219

**ВАЛЕРИЯ ШЕЙКАН****ЛУЧИК ДОБРА, СВЕТА И РАДОСТИ**

O RAZĂ DE BUNĂTATE, LUMINĂ ȘI BUCURIE

RAY OF GOODNESS, LIGHT AND JOY .....220

**ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН****ЦЕЛЕУСТРЕМЛЕННОСТЬ И ТРУДОЛЮБИЕ, ПОМНОЖЕННЫЕ****НА НЕУТОМИМУЮ ЭНЕРГИЮ, ПРИЗВАНИЕ И АРТИСТИЗМ**

DĂRUIRE ȘI MUNCĂ ASIDUĂ, CUPLATE CU ENERGIE NEOBOSITĂ, VOCAȚIE ȘI MĂIESTRIE

COMMITMENT AND DILIGENCE MULTIPLIED BY TIRELESS

ENERGY, CALLING AND VIRTUOSITY .....221

**С. НАУЧНЫЕ РАБОТЫ, ЗАЩИЩЕННЫЕ ПОД РУКОВОДСТВОМ Е. МИРОНЕНКО**

LISTA LUCRĂRILOR ȘTIINȚIFICE ELABORATE SUB CONDUCEREA PROF. E. MIRONENCO

SCIENTIFIC WORKS, DEFENDED UNDER THE SUPERVISION OF E. MIRONENCO .....223

**Д. СПИСОК НАУЧНЫХ И НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИХ ПУБЛИКАЦИЙ****Е. МИРОНЕНКО**

LISTA LUCRĂRILOR ȘTIINȚIFICE ȘI DIDACTICO-ȘTIINȚIFICE ALE PROF. E. MIRONENCO

LIST OF SCIENTIFIC AND SCIENTIFIC-METHODICAL PUBLICATIONS BY

E. MIRONENCO .....225

**Е. ФОТОГРАФИИ**

PHOTOGRAPHS

ФОТОГРАФИИ .....229



## I. Creația muzicală din Republica Moldova: generalizări

### ВЛИЯНИЕ ПЕРЕХОДНЫХ ПРОЦЕССОВ НА РАЗВИТИЕ ПОСТСОВЕТСКОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА

#### INFLUENȚA PROCESELOR DE TRANZIȚIE ASUPRA DEZVOLTĂRII ARTEI COMPONISTICE POSTSOVIETICE ÎN REPUBLICA MOLDOVA

#### THE INFLUENCE OF TRANSITION PROCESSES ON THE DEVELOPMENT OF POST-SOVIET COMPOSITION ART IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

**ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,**

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

*В данной статье анализируются трансформации, происходящие в постсоветском композиторском творчестве Республики Молдова, и их главный катализатор — процесс социокультурной глобализации. Автор статьи рассматривает проблему мультикультурного диалога и три пути её решения: 1. консервация своей этничности, 2. утрата национальной характеристики, 3. подлинный диалог музыкальных культур на основе равного партнёрства.*

*Ключевые слова:* постсоветское композиторское творчество, трансформация, глобализация, мультикультурализм, национально-культурная идентичность, межкультурный диалог.

*În articolul de față sunt analizate transformările ce au loc în arta componistică postsovietică în Republica Moldova și principalul lor catalizator — procesul de globalizare socioculturală. Autoarea articolului cercetează problema dialogului multicultural și identifică trei căi de realizare a acestuia: 1. Conservarea propriei etnicități, 2. Pierderea caracterului național, 3. Adevăratul dialog dintre culturile muzicale în baza unui parteneriat pe picior de egalitate.*

*Cuvintele-cheie:* arta componistică postsovietică, transformarea, globalizarea, multiculturalismul, identitatea național-culturală, dialog intercultural.

*In the present article there is an analysis of the transformations that take place in the post-Soviet composition art in the Republic of Moldova and their main catalyser — the process of social-cultural globalization. The author of the article examines the problem of the multicultural dialogue and three ways of its realization: 1. Preservation of one's own ethnicity; 2. Loss of national specificity; 3. True dialogue among musical cultures on the basis of equal partnership.*

*Keywords:* post-Soviet composition art, transformation, globalization, multiculturalism, national cultural identity, intercultural dialogue.

Профессиональное композиторское творчество составляет сердцевину яркой и самобытной музыкальной культуры в Республике Молдова. Вместе с тем, в отечественном музыкознании пока не создано исследования, обобщающего процессы развития композиторского творчества постсоветской Молдовы, чему есть свои причины. Одна из основных состоит в том, что новая и новейшая профессиональная академическая музыка, рождённая в последние три десятилетия, требует новых аналитических методов исследования, которые сами порой находятся в стадии формирования. Во-вторых, представить полную картину современной академической музыки, обращаясь лишь к методологии музыковедческих дисциплин, не представляется возможным: разработка данной темы требует обширной методологической базы, включающей комплекс смежных гуманитарных наук — эстетики, культурологии, социологии и др. Немаловажное значение среди них имеет *общая теория переходных процессов*, как часть философии и культурологии.

Уже само понятие *постсоветское* композиторское творчество обозначает **переходный** по сути, смыслу и названию феномен музыкальной культуры, сменяющий советскую академическую

музыку, завершающий её эволюцию в XX веке и открывающий новый этап её развития в XXI веке, т. е. характеризующийся наложением времён прошлого, настоящего и будущего. Это обстоятельство в первую очередь отвечает общей теории *переходных процессов*. По замечанию культуролога В. Ионесова, «собственно *переход* можно определить в культурологическом дискурсе как процесс, при котором происходят радикальные изменения, переводящие одно состояние культурной системы в другое в пределах одной процессуальной деятельности. *Трансформация* выступает в качестве основного способа актуализации (осуществления) перехода... В современном мире трансформация обеспечивает структуры для культурных переходов от национальных к глобальным контекстам» [1, с. 5].

Кардинальные трансформации, возникающие при каждой смене эпох, условно концентрируются, как правило, вокруг круглых дат с двумя нулями. Но рубеж XX–XXI веков, связанный с процессом перехода в новое столетие и новое тысячелетие, отличается небывало высоким, взрывным градусом трансформаций в культуре и искусстве, в том числе композиторском творчестве.

Катализаторами трансформаций на переломе XX–XXI веков в мировом масштабе культуры служат два крупнейших знаменателя эпохи, тесно сопрягающимися между собой: *глобализация* и *постмодерн*. Сам процесс глобализации стремительно развивается и становится многовекторным. К примеру, если в 60–70-е годы акцент был сделан на экологические проблемы, то в 70–80-е годы на первый план вышли перспективы развития мировой политики и экономики (гонка вооружений, угроза ядерной войны). Тогда ещё мир был биполярным с центрами в США и СССР. В 90-е же годы глобализация поставила перед человечеством качественно иные проблемы, связанные с изменением геополитической структуры, распадом СССР и всего социалистического лагеря, с развёртыванием информационной революции (интернет), с девальвацией, почти крахом идеологии Просвещения с лозунгами справедливости, равенства и братства. Всё это вместе взятое породило огромный дисбаланс между активностью технологического развития и внутренней духовной пустотой порождённого им потребительского общества, рождением одномерного человека, которому подвластно восприятие лишь массовой культуры в её худших образцах (её определяют по-разному: то «американизация», то «вестернизация»). По этой причине в 90-е годы в процессах глобализации всё большее внимание переключается на *социокультурные проблемы*. Вместе с тем, логика развития культуры, опирающейся на особенное и частное, не совпадает с культурной гомогенизацией, опирающейся на всеобщее и целое. Вот почему в настоящее время на первом месте стоит проблема защиты и сохранения национально-культурной идентичности, сохранения культурного многообразия, которое теоретики от молодой науки *глобализм* определили понятием *мультикультурализма*. Российский исследователь А. Костина определяет принцип мультикультурализма как «практику и политику неконфликтного сосуществования в одном социальном пространстве многочисленных разнородных культурных существ» [2]. Практика показывает, что единственным возможным способом взаимодействия культур в современном мире становится их *диалог*, т.е. *равное партнёрство*. Смысл равного партнёрства метко, по-нашему мнению, передают слова итальянского культуролога Антонио Перотти: «Ни одна культура не является незванным гостем в истории человечества, и ни один человек не должен рассматриваться как культурный самозванец» [3].

Что касается музыкальной культуры, то воздействие мультикультурных процессов ежечасно ощутимо как в исполнительстве, так и в композиторском творчестве. Ведь именно музыка является сферой, обладающей высокой эффективностью в преодолении культурных барьеров и воссоединении людей и народов. В принципе, тезис «музыка сближает народы» не нов, наоборот, он давно уже превратился в штамп, набившую оскомину декларацию. Но в условиях длительного периода так называемого интернационализма (своего рода культурной глобализации

советского разлива) всё было подчинено идеологии. В постсоветском пространстве, когда этот тезис утратил былой политико-идеологический пафос, он получил новое конкретное и актуальное социокультурное наполнение.

Как же реализуются интенции мультикультурализма в профессиональном композиторском творчестве постсоветской Молдовы? Теоретически мультикультурализм предполагает творческий диалог, который ведут на равных музыки всех этносов и национальностей. Но на практике оказывается, что «на равных» пока не получается. Первая причина этого видится в парадоксальном видоизменении традиционного положения функционирования академической музыки. Парадокс заключается в том (и это характерно для многих постсоветских республик), что при значительном расширении её эстетических, художественных, стилевых возможностей одновременно сокращается её общественное влияние; в условиях ураганной экспансии низкопробной коммерческой поп-музыки ей приходится выживать. Другая сложность на пути к достижению подлинного диалога музыкальных культур заключается, на мой взгляд, в нестабильном и изменчивом, запутанном на протяжении длительного периода процессе собственно национальной самоидентификации молдавского народа<sup>1</sup>.

Вместе с тем, на этой территории веками существует ценный индикатор своей этничности. Это богатейший фольклор, и в первую очередь, музыкальный фольклор. Национальное своеобразие профессионального композиторского творчества Молдовы определяется, как впрочем, и в других бывших республиках, многообразными связями со своим родным фольклором. С самого начала развития молдавской академической музыки до периода глобализации, начало которой совпало как раз с обретением государственной независимости, её яркое национальное своеобразие определяет музыкальный фольклор, он был и остаётся её стилевой доминантой. Как известно, национальный стиль музыки — понятие развивающееся и со временем обрастающее новыми традициями: сначала осваивается чисто фольклорная традиция, затем в национальный стиль вливается уже накопленная традиция профессиональной музыки, с 80-х годов национальный стиль прирос традицией отечественной церковной музыки. Все эти этапы становления и обогащения национального стиля, аналогичные для других республик, прошла и композиторская школа Молдовы, только ускоренными темпами, с начала 40-х годов XX века.

Для молдавских композиторов фольклоризм всегда был «одним из важнейших факторов, позволяющих реализовать одновременно несколько целей: подчеркнуть «почвенность» творчества, добиться той художественной простоты, которая при интенсивном «осовременивании» языковых ресурсов позволяет сохранить качество коммуникативности в отношениях со слушателем... Фольклорная жанровость при этом трактуется и вполне традиционно, сквозь призму «обобщения через жанр» и жанрового цитирования, и как жанровая ассимиляция, контаминация или жанровое «отстранение», деформация или гиперболизация» [4, с. 66]. И, конечно, в процессе эволюции самой системы взаимоотношений «композитор и

---

<sup>1</sup> После столетий османского ига Молдова (тогда Бессарабия) входила до 1918 года в Российскую империю; затем, после 1918 года вошла в состав Румынии. Однако, небольшая часть Бессарабии в 1924 году на правах Автономии влилась в Украинскую советскую республику со столицей Тирасполь. В 1940 году Молдова оказалась в составе СССР, будучи полвека одной из пятнадцати «сестёр» со своей столицей Кишинёв. В 1991 году Молдова, наконец, приобрела долгожданную независимость. Однако буквально через год, в 1992 году, от неё юридически незаконно, сепаратистским путём откололся кусок территории на левом берегу Днестра, который вот уже свыше 20 лет самопровозглашает себя Приднестровской Молдавской Республикой со столицей Тирасполь. Все эти сотрясающие Молдову исторические и геополитические кульбиты связаны естественно с поочерёдной сменой государственного языка: с русского на язык с мигрирующим названием — молдавский, румынский. И конечно, смена языка — главного атрибута национальной принадлежности — затрудняла прочное осознание искомой национальной идентичности разными слоями населения.

фольклор» менялось и проявление национального характера в музыке. В ценном теоретическом исследовании Н. Гавриловой «К проблеме национального в музыке XX века» автор выделяет два основных момента в проявлении национального характера в музыке. Первый — «использование композитором фольклорного материала, где природная основа национальной культуры, выраженная через *коллективное начало*, сохраняется с наибольшей ясностью и в наименьшей степени подвергнута культурному преобразованию» [5, с. 28]. В огромном количестве сочинений молдавских композиторов именно таким образом репрезентируется национальный характер музыки. В этих сочинениях музыкальный фольклор композиторами культивируется и преподносится как таковой и, как правило, тот, что лежит на поверхности, бытуя активно и в репертуаре концертных фольклорных коллективов. Подобный тип проявления национального характера в музыке с открытой фольклорной ассоциативностью буквально расцвёл в советский период 60–70-х годов, так как был очень удобен для выражения интернационального пафоса музыки, национальной по форме.

Другой аспект проявления национального характера, согласно Н. Гавриловой, «связан с *личностью самого творца музыки — композитором*. Понятие личности становится одним из ключевых в концепции национального в искусстве и культуре» [5, с. 30]. Именно от личности композитора зависит то, в какой степени и сколь органично он может объединить национальное с универсальным. У великих крупных личностей этот художественный результат достигает классических высот и приобретает международное значение. В румынско-молдавском этническом ареале такова фигура Джордже Энеску, сочинения которого исполняются во всём мире. В них композитору удалось гармонично сплавить фольклор со стилевыми универсалиями постромантизма и постимпрессионизма. Тем самым он обогатил национальный стиль новой традицией — композиторского фольклоризма. Эту традицию действительно подхватили и усвоили молдавские классики Штефан Няга и Евгений Кока, современники Джордже Энеску. Однако она была прервана в 1948 году известным постановлением ЦК КПСС «Об опере *Великая дружба Мурадели*». По следам постановления Ш. Няга и Е. Кока были обвинены в формализме. Поэтому до начала 60-х годов молдавский фольклор в композиторском творчестве служил красочной этнографической картинкой, соответствующей канонам социалистического реализма. Его могли «запросто» включать в свои сочинения не только композиторы Молдовы, но и композиторы других республик. Показательные примеры: *Молдавская рапсодия для скрипки с оркестром* М. Вайнберга, *Молдавская сюита* Н. Пейко, симфоническая картина *В Молдавии* В. Гомоляки.

С ликвидацией «железного занавеса» открываются информативные шлюзы западной музыкальной культуры, не только «нововенцы» пленили советских композиторов, но, может быть, в большей степени завоевания композиторского фольклоризма И. Стравинского, Б. Бартока, З. Кодая. Их новые методы обращения с фольклором дали мощный толчок разливу по всему Советскому Союзу хорошо известной *новой фольклорной волны*. Любопытно, что Б. Барток вслед за Дж. Энеску, но уже в новом стилевом контексте, продемонстрировал возможность работы с румынским фольклором в таких сочинениях как *Сонатина*, *Шесть румынских танцев*, *Allegro barbaro для фортепиано*, финал *Музыки для струнных, ударных и челесты*. Но его неофольклоризм для молдавских композиторов, в отличие от композиторов, проживающих в Румынии, стал традицией лишь с рубежа 60–70-х годов XX века, когда неофольклорная тенденция уже всю захлестнула Россию, Украину, республики Прибалтики. Только тогда, вместе с параллельным осознанием лексики Бартока, Стравинского и советских флагманов новой фольклорной волны — Свиридова, Щедрина, Слонимского, Тактакишвили, Тормиса, Скорика, Станковича — появились уникальные сочинения новой фольклорной волны и в Молдове. Это, к примеру, *Диафонии для скрипки и струнного оркестра*, *Рапсодия для скрипки, двух фортепиано и*

ударных Василия Загорского, *Концерт для оркестра*, *Унисоны*, *Бурдоны* Павла Ривилиса, ряд сочинений Златы Ткач, Владимира Ротару.

В 80-е годы — последнее советское десятилетие перед геополитическим и социальным взрывом — композиторский неофольклоризм в Молдове достиг апогея, он откристаллизовался до выдающихся вершинных творений, которые получили резонанс и за пределами республики. К ним относятся, как отдельные сочинения композиторов старшего поколения В. Загорского, Г. Няги (сына Ш. Няги), З. Ткач, так и новой генерации композиторов титульной нации Георгия Мусти (*Концерт для оркестра*, подлинно национальная опера *Александру Лэпушняну*), Тудора Кирияка (симфоническая поэма *Пядь земли*, поэма *Миорица*), Иона Маковея (оратория *Миорица*). Музыкальный фольклор в этих сочинениях стал не только ведущим стилевым ориентиром в плане языковых средств, но и обобщил концептуальные и этические стороны народного искусства. Композиторам удалось приблизиться к фольклорному мышлению, в каждом сочинении представить сугубо индивидуальные решения синтеза народного и профессионально-композиторского.

В 1991 году не только разрушилась советская империя, но параллельно и «цивилизация подошла вплотную к рубежу тотальной глобализации, сводящей национальное к роли ненужного рудимента, обречённого на медленное умирание» [6, с. 37]. Глобализация приняла форму «культурного империализма, поэтому борьба за сохранение национального становится и борьбой за выживание самой культуры» [6, с. 38]. С другой стороны, и глобализация, и обретение Молдовой независимости открыли позитивную возможность — интегрироваться в мировое сообщество, в том числе в плане взаимовлияний между культурами и искусством разных стран. То есть, для диалога культур открыта «зелёная улица». Но чтобы по ней пройти, от композитора требуется кардинально поменять свой менталитет, стать подлинным человеком мира, не теряя при этом своей национальной сути. Далеко не каждому творцу удаётся такая саморефлексия: ощущать себя и своё место в мире. Для этого надо стать *личностью*. В зависимости от личностных качеств, процесс глобализации предлагает композиторам три пути решения проблемы национального: либо герметически замкнуться в своей национальной «одёжке», либо утратить национальную почвенность совсем. Оба эти варианта — худшие для сохранения и выживания национальной культуры. Плодотворным оказывается лишь третий путь — диалога культур.

В композиторском творчестве постсоветской Молдовы представлены все три варианта. Первый вариант можно определить как консервацию своей этничности. В данном случае национально-культурная идентичность сохраняется, но при этом не возникает активный диалог культур. Эта тенденция проявляется, например, во многих сочинениях С. Бузилэ, Е. Мамота, отдельных опусах В. Ротару.

Второй полюс композиторской активности, к которому склоняет глобализация, — полное нивелирование национальной идентичности, вплоть до отказа от неё. Выделю два показательных случая. Олег Палымский — трудоголик, который четырежды окончил Академию музыки: как музыковед, композитор, пианист и симфонический дирижёр. Он является бессменным дирижёром ансамбля современной музыки *Ars poetica* со дня его основания. В своих композиторских пристрастиях с маниакальным упорством следует уже увядшим в мире концепциям авангарда. Его кумиры — нововенцы и авангардисты второй волны. Названия всех его сочинений пишутся исключительно на английском новоязе. Другой уникальный для Молдовы случай связан с творчеством Михаила Афанасьева, целиком и полностью посвятившего себя сочинению электронной и студийной музыки. В 1998 году он прошел стажировку в Международном центре электроакустической музыки в Бурже (Франция). С тех пор неоднократно принимал участие и становился лауреатом первых премий на фестивалях в Бурже, а также в России и Украине. Однако, при всём его таланте и престиже, его творчество остаётся по большому счёту

невостребованным для широкой музыкальной общественности в силу своей элитарной специфичности, что весьма затрудняет включение его в диалог национальных культур.

Наконец, третий путь, наиболее плодотворный, отвечающий принципам мультикультурализма, представлен в современной Молдове целым рядом композиторов, каждого из которых можно назвать личностью. В первую очередь, следует назвать Геннадия Чобану, композитора с яркой творческой и организаторской харизмой. Фактически, Союз композиторов и музыковедов Молдовы не исчез благодаря ему, поскольку государственное финансирование Союза прекратилось в 1991 году, исключая разовые небольшие инвестиции под отдельные конкретные акции. Но и они не покрывают расходы на ежегодные международные фестивали *Дни новой музыки*, организатором и вдохновителем которых Г. Чобану является с 1991 года. Но самый ценный диалог культур ему удаётся вести своим композиторским творчеством. Не вдаваясь в подробности, немислимые в рамках статьи, отмечу, что в его творчестве есть все слагаемые, которые образуют универсум истинно современного композитора. Это, прежде всего талант, позволяющий ему охватить лучшее, что есть в современном пространстве постмодернизма, например, плюрализм стилей, где по-новому пересоздаются и традиционные языковые нормы, и поставангардная лексика с опорой на сонорную драматургию. При этом, в любом стилевом контексте, в зависимости от целей содержания, присутствует живительная национальная аура. Она проступает в архетипических моделях, далёких от композиторского неофольклоризма. Главное, что сами архетипы национального базируются не только на фольклорных интонациях, но и на впервые вовлечённые в контекст современной молдавской музыки элементы византийской монодии — колыбели церковной музыки молдавско-румынского ареала (*Каллофонические песнопения для органа, Забытые песнопения (памяти Дософтея) для баса и инструментального ансамбля солистов, Из песен и танцев меланхолической луны для кларнета и ударных и др.*).

Но даже в тех случаях, где открыто не декларируется национальный характер (как в вокальном цикле на стихи китайских поэтов *Девятая луна* или симфонических картинах *Птицы и вода* или опере-балете *Атех, или Откровения хазарской принцессы* по мотивам *Хазарского словаря* Милорада Павича) чувствуется дух национального. Исследователи проблемы национального стиля в музыке (М. Михайлов, Н. Шахназарова, Н. Гаврилова) сходятся во мнении, что пока этот самый *дух национального* невозможно вычленишь в тексте и, тем более, количественно измерить. Но все убеждены, что он точно существует. Г. Чобану пытается в своих сочинениях заглянуть в самую глубь генотипа своего народа, рождённого в глубине веков от дако-фракийских племён, старается ощутить и воссоздать мифопоэтическое мировоззрение древних индоевропейских народов (например, в симфонии *Под солнцем и звёздами*). Тем самым, он реализует актуальную для мультикультурализма проблему диалога культур Запада и Востока. Ему, как молдавскому композитору, для этого и «все карты в руки», поскольку Молдова представляет собой пример европейского «ориентализма». Смещение Востока и Запада ярко подтверждает традиционная фольклорная музыка: чисто монодические вокальные жанры (дойны, баллады, лирические песни-*dor*, свадебные) — от Востока, многоголосные и многотембровые инструментальные жанры (музыка оркестра виртуозов-лэутаров) — от Запада. О сложном молдавском топосе красноречиво свидетельствует великий румынский философ и писатель Мирча Элиаде: «Я чувствую себя потомком и наследником интересной культуры, поскольку она расположена между двумя мирами: западным, чисто европейским, и восточным. Я в равной степени принадлежу к ним обоим. Запад — это наш язык, латынь, и обычаи у нас от римлян. Но мы подверглись и влиянию Востока, уходящему корнями в неолит. И то, и другое — реальность для румына, да и для болгарина, я думаю. Тоже, и для сербо-хорвата. В общем, для Балкан, для юго-востока Европы и отчасти для России. <...> Только у нас это плодотворное напряжение Запада и Востока, может быть, несколько сложнее, поскольку мы расположены в *пограничье мёртвых империй*. <...> Быть

румыном для меня означает вникнуть в особость нашего жребия, выразить и оценить его. Надо пользоваться таким наследством! К сожалению, роскошь этого наследия не была в должной мере усвоена нашей литературой и культурой. Зато фольклор ею напитан» [7, с. 152].

В плане межкультурного диалога интерес вызывает также творчество тех композиторов, которые, живя в полиэтническом пространстве Молдовы, реализуют в своих сочинениях музыкальный билингвизм или даже трилингвизм. Я имею в виду творчество композитора Златы Ткач, в котором своеобразно синтезируются фольклорные ассоциации с еврейским и молдавским фольклором, а вербальную основу её сочинений составляют несколько языков: русский, идиш, иврит, молдавский (румынский). Музыкальный полилингвизм характерен для творчества таких композиторов как Владимир Чолак, Дмитрий Киценко, которые обращаются к истокам украинского, русского и молдавского фольклора, а также к архетипам церковной музыки разных конфессий. Почему третий путь композиторского творчества, по которому пошли названные композиторы, представляется наиболее важным и ценным? Потому, что «пересечения границ между языками, этносами и всеми прочими идентичностями — вот источник наиболее «горячего» культурного творчества, которое остывает, переходит в инерцию и тривиальность — как только оказывается в нормативной и корректной середине «своей» культуры, вдали от её краёв. Разумеется, природная идентичность имеет свою культурную ценность, но если в ней оставаться, она становится тюрьмой. Культура только потому и имеет какой-то смысл, что она преобразует наша природу, делает нас отступниками своего класса, пола и нации» [8], то есть делает нас толерантными.

Таким образом, сочинения, в музыкальном материале которых осуществляется межкультурный и транскультурный диалог, будут открыты и для внешнего диалога культур, т.е., они будут востребованы и за пределами своих национальных и государственных границ, пленяя своей этнической специфичностью и одновременно универсальностью. Лишь такие сочинения способны выступить посильной оппозицией процессу глобализации, не дать ей стереть, задавить, поглотить дух национального в музыке, не дать особенное принести в жертву общему.

### Библиографические ссылки

1. ИОНЕСОВ, В. *Модели трансформации культуры: типология переходного процесса*: автореф. дис... д-ра культурологических наук. Санкт-Петербург, 2011.
2. КОСТИНА, А. *Предмет и проблемное поле глобалистики* [online]. [accesat 23 apr. 2014]. Disponibil: [www.knog.net](http://www.knog.net).
3. PEROTTI, A. *The case for intercultural education* [online]. [accesat 08 mai 2014]. Disponibil: [http://www.worldcat.org/title/case-for-intercultural-education/oclc/32026723&referer=brief\\_results](http://www.worldcat.org/title/case-for-intercultural-education/oclc/32026723&referer=brief_results).
4. КОЧАРОВА, Г. Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии. В: *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності*. Львів: Сполом, 1997.
5. ГАВРИЛОВА, Н. *К проблеме национального в музыке XX века*. Москва: Московская гос. консерватория, 2003.
6. КОЗАРЕНКО, А. Феномен национального в музыке эпохи глобализации. В: *Музыкальное искусство сегодня*. Сост. и ред. В. Задерацкий. Москва, 2004, с. 37–43.
7. ЭЛИАДЕ, М. Испытание лабиринтом. В: *Иностранная литература*. 1999, № 4.
8. ВЫСОЦКАЯ, Н. Транскультура или культура в транс. В: *Вопросы литературы*. 2004, № 2, с. 3–24.

**СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ  
СОВРЕМЕННЫХ СОЧИНЕНИЙ МЕМОРИАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ:  
ОПЫТ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

ASPECTELE DE CONȚINUT ALE LUCRARILOR CONTEMPORANE CU SUBIECTE MEMORIALE:  
EXPERIENȚA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

CONTENT ASPECTS OF MODERN WORKS WITH MEMORIAL SUBJECTS:  
THE EXPERIENCE OF THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

**ОЛЬГА СИГАНОВА,**

преподаватель, доктор (кандидат) искусствоведения,  
Приднестровский университет искусств, г. Тирасполь

*В статье рассматриваются содержательные аспекты современных сочинений мемориальной тематики композиторов Республики Молдова, такие как обращение к национальной истории, отражение событий личного характера, отношение к собратьям по ремеслу. Дается краткая характеристика выразительных средств воплощения мемориальной тематики в камерно-инструментальной и симфонической музыке композиторов В. Беляева, Д. Киценко, З. Ткач, Г. Чобану, С. Лобеля, В. Симонова.*

***Ключевые слова:** мемориальная тематика, содержание, посвящение, In memoriam, реквием, программность.*

*Articolul este axat pe aspectele de conținut al lucrărilor moderne cu subiecte memoriale ale compozitorilor din Republica Moldova, cum ar fi recursul la istoria națională, reflectarea evenimentelor de natura personală, atitudinea colegilor de breaslă. Autoarea relevă mijloacele expresive de abordare a subiectelor memoriale în muzica instrumentală de cameră și simfonică a compozitorilor V. Beleaev, D. Kitsenko, Z. Tkaci, Gh. Ciobanu, S. Lobel, V. Simonov.*

***Cuvinte-cheie:** subiecte memoriale, conținut, dedicație, In memoriam, Requiem, programatism.*

*The article deals with the content aspects of modern works with memorial subjects by the composers from the Republic of Moldova, such as recourse to national history, reflection of events of personal nature, attitude to the craft fellows. The author summarizes the expressive means of approaching memorial subjects in chamber-instrumental and symphonic music of the composers V. Beleaev, D. Kitsenko, Z. Tkach, Gh. Ciobanu, S. Lobel, V. Simonov.*

***Keywords:** memorial themes, content, dedication, In memoriam, Requiem, programmatic music.*

История национальной музыкальной культуры насчитывает не одно столетие. Во многом благодаря историческому наследию, богатству народной и церковной культуры сформировалось молдавское профессиональное композиторское творчество. Восприняв многие достижения в области музыкального искусства западноевропейской и русской школ, отечественные композиторы создали в XX веке богатый фонд произведений в различных жанрах. Сочинения мемориальной тематики рассредоточено представлены в каждой из областей композиторского творчества: симфонической и камерной музыке, вокальных и хоровых жанрах. Ведущим стимулом, как правило, выступает желание зафиксировать в памяти текущие или далекие события, откликнуться на них художественным произведением.

В области музыки, связанной со словом, мемориальная тематика широко и разнопланово воплощается композиторами Республики Молдова. Хоровые, вокально-хоровые, камерно-вокальные произведения нередко посвящались историческим событиям, выдающимся личностям, талантливым исполнителям и т.д. Упомянем некоторые из них: *Посвящение Петру Мовилэ* для смешанного хора и фортепиано, *Посвящение Молдове* для смешанного хора *a cappella* Т. Згуряну, *Забывшие песнопения* (Музыкальное приношение Дософтею) для баса (баритона) и ансамбля солистов Г. Чобану, *Mariengebete* для женского хора и секстета с посвящением Т. Згуряну, *Отче наш* для сопрано, баритона, смешанного хора и оркестра к 100-летию со дня смерти Гавриила Музическу Д. Киценко, Вокально-симфоническая поэма *Память* (Баллада о ленинградской



девочке) З. Ткач, Кантата *Памяти А. П. Чехова* для солистов, хора и малого симфонического оркестра Н. Пономаренко (1935) и мн. др.

Заметим, что жанр реквиема, мемориальный по своему генезису, в XIX–XX веках составил самостоятельную жанровую категорию и представлен огромным количеством произведений в творчестве композиторов различных национальных школ, музыкальных направлений и стилей. Как и в мировой музыкальной культуре, в творчестве композиторов Республики Молдова отмечается типологическое разнообразие сочинений, написанных в этом жанре. Интересны примеры таких опусов, как *Реквием* для женского хора, солистов и органа на литургический текст (1995) В. Чолака, *Реквием* для голоса и фортепиано памяти В. Загорского, Р. Ольшевского, Л. Оксинайт З. Ткач, *Реквием* для хора *a cappella* на ст. И. Бадиковой (1987) и *Реквием (La izvorul din stâncă)* для голоса, хора и фортепиано / органа на ст. Агнессы Рошка (1988) В. Ротару, *Реквием* для солиста, хора и симфонического оркестра Н. Русу-Козулиной на ст. А. Горина. В течение нескольких лет на воинском кладбище-мемориале г. Кишинёва звучала фонограмма записи *Requiem-Memoria*, специально написанного Е. Догой для вокализирующего хора (1979).

Обзор сочинений мемориальной тематики в творчестве композиторов Республики Молдова можно осуществить с трех позиций: дать хронологический обзор, проследить развитие мемориальной темы в творчестве отдельных композиторов и представить сочинения по содержанию событий, положенных в основу каждого опуса. Остановимся на содержательных аспектах современных сочинений мемориальной тематики.

К сочинениям, обращенным к трагическим моментам прошлого и настоящего, переживаемым всем человечеством, принадлежат симфонические поэмы Е. Коки и В. Полякова, все антифашистские сочинения З. Ткач, а также II часть из детской Кантаты *Город, дети, солнце*, повествующая о тысячах погибших в Хиросиме (1962), вокальный цикл *Памяти павших борцов за свободу* Э. Лазарева, Симфония-поэма № 2 *Великая Отечественная* памяти Бориса Главана (1980) В. Симонова, Сюита № 2 для струнных *Памяти жертв 11 сентября 2001 года* А. Люксембурга и др.

Тема вечности нравственных и духовных ценностей еще раз поднята в сочинениях Кантата-памятник *De profundis... Мое поколение* для смешанного хора и симфонического оркестра Г. Чобану (1985), *Псалмодия* к 2000-летию христианства для симфонического оркестра В. Чолака (1999).

Обширный круг составляют произведения, посвященные значительным вехам национальной истории, героям трагических событий, выдающимся подвижникам и деятелям молдавской земли. Никогда не сотрутся из памяти народа моменты мужественного противостояния всякому насилию. Об этом повествуют такие драматические опусы, как программные симфонические поэмы *Гайдуки* (1955) и *Татарбунары (Минута молчания у обелиска павшим героям)* (1974) А. Муляра и мемориальные Секстет *Памяти жертв бендерского восстания* (1976) Б. Дубоссарского, Пьеса для струнного квартета *Памяти героев Революции* (1986) Д. Киценко, Концерт для фортепиано с оркестром, созданный к 100-летию еврейского погрома в Кишиневе (2002) З. Ткач. Не забыты подвиги И. Солтыса и участницы антифашистского движения О. Банчик. Им посвящены сочинения О. Негруцы, З. Ткач, С. Лобеля.

Ряд композиторов увековечили в звуках музыки память о великих людях, чьи имена и дела золотыми буквами вписаны в летопись страны. Это, прежде всего, сочинения *Посвящение Петру Мовилэ* для смешанного хора и фортепиано Т. Згуряну, *Смерть Штефана Водэ* — хоровые вариации на тему анонима Т. Кирияка, *Забывшие песнопения (Музыкальное приношение Дософтею)* для баса (баритона) и ансамбля солистов Г. Чобану.

В национальном музыкальном фонде оказалось достаточно много произведений, появившихся как отклик на события личного характера в жизни композиторов. Как правило, это радостные или печальные моменты, вызывающие сильные эмоции и творческий импульс. Так,

почти сразу после ухода близких людей, появились сочинения Септет *In Memoriam* В. Беляева, Пьеса для 13 струнных инструментов *In Memoriam Оскара Нюзмана* Д. Киценко, симфоническая поэма *Musica dolorosa* памяти родителей Г. Чобану, *Пение всеумиленное приношу Те* памяти отца для хора Н. Чолака и др. Интересны сами факты посвящений в сочинениях *Stabat mater* для женского хора и струнного оркестра В. Чолака — «жене Ирине», *Десять музыкальных впечатлений для детей* для фортепиано В. Ротару — «внуку Алесслио Ре», его же Концерт для скрипки и камерного оркестра, Соната для скрипки и фортепиано — «дочери Елизавете». Два последних посвящения совмещают в себе одного адресата, ведь Елизавета Ротару является профессиональной скрипачкой.

Высокий уровень исполнительского мастерства молдавских музыкантов позволяет композиторам ориентироваться на их возможности и создавать произведения с учетом его реализации конкретным артистом. Так, видимо, можно оценивать посвящения А. Палю Сонаты для фортепиано № 2 Б. Дубоссарского, М. Дубирному — *De profundis* Концерта для тромбона и камерного оркестра Д. Киценко, С. Дуже — *Вариаций на тему Канрица № 24 Паганини* для кларнета и камерного оркестра О. Негруцы, Е. Вербецкому и М. Корецкому — Соло-сонаты № 1 и № 2 З. Ткач.

Молдавские авторы продолжают добрую давнюю традицию посвящений произведений коллегам, педагогам, композиторам с мировыми именами, как знак уважения и признания их творчества. В большинстве случаев, к сожалению, это уже посмертные почести национальным художникам: Струнный квартет № 4 *памяти В. Верхолы* Б. Дубоссарского, *Эпитафии памяти С. Лобеля* для фортепиано Т. Тарасенко и для струнного квартета Д. Киценко, Четыре пьесы для струнного квартета *памяти А. Стырчи* А. Муляра, *Tombeau Памяти В. Загорского* для органа В. Чолака. Посвящения “по интересам” зарубежным композиторам: Д. Шостаковичу — в камерных сочинениях В. Симонова, З. Ткач, Б. Дубоссарского; Дж. Энеску — в Сонате для скрипки и фортепиано ор. 13 С. Бузилэ, Концерте для оркестра № 2 Г. Мусты; И. С. Баху — в *Посвящении* для симфонического оркестра М. Окса; Дж. Гершвину — в Сюите для фортепиано А. Люксембурга и др. Отметим также сочинения с прижизненными посвящениями музыкантам, даже если они носят иногда формальный характер. Это произведения: Д. Киценко — Струнный квартет № 2 с посвящением П. Б. Ривилису, *Mariengebete* для женского хора и секстета с посвящением Т. Згуряну; П. Ривилиса — Четыре пьесы для симфонического оркестра *Унисоны* с посвящением Т. И. Гуртовому, *Симфонические танцы*, посвященные Ю. А. Фортунатову; В. Симонова — *Соната-речитатив* для альты соло, посвященная А. Чикилову; З. Ткач — Струнный квартет № 1, посвященный педагогу Л. Гурову.

Остановимся на кратких характеристиках отдельных мемориальных сочинений, созданных композиторами Республики Молдова во второй четверти XX века.

Одночастный Септет *In memoriam (To the Friend's Memory)* В. Беляева посвящён другу детства, архитектору Петру Велешко. Учёба в музыкальной школе по классу баяна сблизила мальчишек, которые спустя годы, выбрав каждый свой путь, сохранили верность дружбе. Предчувствие ухода друга дало толчок к появлению произведения, главной музыкальной идеей которого выступила аллюзия на похоронный марш. Здесь нет скорбных стенаний, излишней экзальтации чувств. Музыка выражает состояние близкого свершения неотвратимого, расставания с дорогим и памятным. Крайние разделы свободно развивающейся композиции отмечены печатью мерного траурного шествия (звук *b* у фагота). Средние, содержащие кульминацию, воспроизводят нарастание тревоги и напряжения. Кульминационный раздел отличается тематической насыщенностью, привлечением приёма фугато в сочетании с возрастанием плотности фактуры и уровня громкостной динамики.

Посвящение Дж. Энеску содержат Соната для скрипки и фортепиано op. 13 С. Бузилэ (*În memoria lui George Enescu*), Концерт для оркестра № 2 Г. Мусти. Посвятив Концерт Дж. Энеску, Г. Мустья стремился передать особое ощущение фольклора, свойственное великому румынскому классику. По наблюдению Е. Мироненко: «общим для их творчества является особая виртуозность техники импровизации, [фольклорная] ориентация музыкального тематизма, а так же рапсодическое мышление» [1, с. 724].

Пьеса для струнного квартета *Памяти героев Революции* (1986) Д. Киценко сохранилась, к сожалению, только в записи (фонотека АМТАР). Из информации, предоставленной самим композитором, следует, что данная Пьеса, написанная в форме сонатного аллегро, в своё время была I частью Второго струнного квартета, с которым Д. Киценко приехал в Дом творчества г. Иваново. В основе жёсткой и напористой по характеру музыки лежит старинная украинская песня, которая известна как петлюровский гимн.

Одночастное сочинение *In memoriam Oscar Nuzman* для 13 струнных инструментов соло, написанное в 1988 году, явилось откликом на смерть Иосифа Александровича Нюзмана — педагога, исполнителя, чуткого музыканта и человека, талантливого во многих сферах искусства. Хороший скрипач, он также замечательно пел, обладая уникальным голосом (баритон) и писал стихи. Его ранняя скоростная смерть в 1987 году в возрасте 42 лет потрясла многих.

Концерт для альты и струнного оркестра *Плач Иеремии* был задуман Д. Киценко как сочинение библейской тематики на текст ветхозаветной книги Плач Иеремии. Написанное в 1989 г., оно передает предчувствие будущих трагических событий в истории страны. Скорбь о бедствии — разрушении Иерусалима, — выраженная в плаче пророка, в музыкальной трактовке Д. Киценко рождает аллюзии на политические реалии начала 90-х годов XX в. Композитор использовал барочные вариации на *basso ostinato* и ламентозные интонации в партии солиста. Однако автор не цитировал подлинные религиозные напевы, не обращался к методу стилизации, поэтому Концерт можно классифицировать как свободную от богослужебных канонов композицию, претворяющую духовное содержание в жанре инструментального концерта.

Примером сочинения с так называемым мемориальным компонентом может служить Струнный квартет № 1 (*моему учителю — Гурову Л. С. посвящается*) З. Ткач. Исследователь Г. Кочарова указывает: «несмотря на посвящение, в нём отсутствуют какие-либо музыкальные аббревиатуры или конкретная объявленная программа. Развивается лишь краткая интонация из народной молдавской песни *Кирияк*, да и то активно препарированная» [2, с. 148]. По-видимому, З. Ткач, обратившись к данной песне как интонационному “толчку” для всего квартета, отдала дань уважения Л. С. Гурову, внесшему огромный вклад в собирание и изучение молдавского фольклора.

На мемориальный характер Двойного флейтового концерта памяти отца (1989) З. Ткач обращает наше внимание Е. Мироненко: «В последовательности частей выстраивается определённая драматургия развития: в I части композитор воспроизводит музыкальными средствами события из жизни своего отца, известного скрипичного педагога, во II части акцентируется драма смерти, III часть символизирует траурную песню похорон и расставания с отцом» [1, с. 722]. Отметим, что в I части концерта возникают «аллюзии на молдавскую дойну» [там же, с. 721], а в двух других частях З. Ткач использует интонации свадебных песен и танцев, заимствованных из известного сборника еврейского фольклора М. Береговского.

Соната для альты и фортепиано *Памяти Д. Д. Шостаковича* З. Ткач написана под впечатлением смерти великого композитора, содержит прямые отсылки к его творчеству, и особенно, к последнему произведению — Альтовой сонате. На это указывает выбор сольного инструмента, жанра — сонаты, а также опора на характерные стилевые элементы музыки Д. Шостаковича. Тематизм Сонаты включает контуры средневековой секвенции *Dies irae*,

оригинальную авторскую тему с национальным колоритом, перекликающуюся с известной монограммой *DSCH* и другие интонационные образования, близкие языку Шостаковича.

Все произведения с посвящениями Г. Чобану можно условно разделить на две группы: посвящённые родственникам и посвящённые исполнителям. Среди первых выделяются такие сочинения, как Brass Quintet (*To Irina*), *Натюрморт с цветами, мелодиями и гармониями* для фортепиано (*To Irina*), Сонатина для фортепиано (*To Ana*). Brass Quintet для двух труб, валторны, тромбона и тубы (1991) представляет собой пример инструментального театра. Космическая концепция сочинения раскрывается композитором во вступительном слове: «это звучание космоса, каким воспринимаю его я», выявление индивидуальности человека сквозь призму космоса. В процессе исполнения трёхчастной композиции (17') музыканты поочерёдно выстраивают четыре зодиакальных созвездия в точном соответствии с их расположением на карте звёздного неба. Выбор созвездий не является случайным. Это Рак (знак зодиака жены Ирины), Овен (зодиакальный знак композитора), Весы (зодиакальный знак сына Арсения) и объединяющий их Дракон (год рождения отца композитора по восточному календарю). Для создания атмосферы космического дыхания, «звучащего эфира», композитор обращается к современным техникам. Так, в I части в технике *un-ordered set* комплементарно соединяются звуко-точки, протянутые звучности и короткие причудливые интонации. Речитативные сигналы тубы на одном звуке *senza metro* разграничивают разделы внутри части. Алеаторные эпизоды во II части и спектральная музыка небольшой III части разными гранями воплощают идею звучащего космоса.

На титульных листах произведений *Spatium sonans* для флейты и *De sonata meditor* для фортепиано значатся имена выдающихся исполнителей современности Пьер-Ива Арто (Pierre-Yves Artaud) и Жан-Пьера Дюпуи (Jean Pierre Dupuy), чьё высокое искусство вдохновило композитора на создание музыкальных опусов.

Мемориальная тема в жанре симфонии наиболее ярко раскрыта в творчестве С. Лобеля. Все семь симфоний композитора, так или иначе, подразумевают мемориальный замысел, посвящены определённым событиям и личностям. Первая (*Праздничная*) симфония (1949), являясь программным сочинением, посвящена 25-летию образования МССР. Целиком построенная на материале песен и танцев молдавского народа, она живописует жанровые сцены, картины природы, праздничного веселья.

Герою Гражданской войны посвящена Вторая симфония (1952) *Памяти Г. И. Котовского*. Отражением данного посвящения в симфонии является использование композитором ряда выразительных средств. Музыкальный портрет героя раскрывается в теме главной партии I части. В ней улавливаются мелодические обороты песенного творчества времен гражданской войны, а так же тонко «переплавленные» интонации молдавского и украинского фольклора. В данной теме С. Лобель обращается к музыкально-выразительным особенностям двух жанров: полной внутренней энергии песне-маршу и озорной песне-частушке. В финале симфонии звучание темы в мажорном ладу и ритмическом увеличении подобно гимну радости освобождённого и победившего народа.

Третья (1960) и Четвертая (1964) симфонии композитора, наряду с другими сочинениями, отражают тему антифашистской борьбы. «Ничто в искусстве не убеждает и не впечатляет сильнее того, что пройдено и пережито самим художником. Потому столь правдивы, даже автобиографичны произведения С. Лобеля, связанные с гражданской, революционной тематикой, образами борцов за свободу и справедливость, против любых форм жестокости и тирании», — замечает Е. Клетинич [3, с. 159]. С. Лобель, как известно, в довоенные и военные годы находился в рядах революционного подполья, участвовал в диверсиях на оккупированных территориях. Поэтому данная тема была внутренне близка и глубоко переживаема им. В данных симфониях,

несмотря на их различия, автор склонен следовать бетховенской традиции трактовки жанра: «от мрака через борьбу к свету». Трагические события показаны в героико-эпическом повествовании о тяжёлых судьбах людей военного поколения.

К празднованию 100-летия со дня рождения В. И. Ленина приурочено написание композитором Пятой симфонии (1970). Данное сочинение, наряду с Оперой *Лениниана* Э. Лазарева, Симфониеттой *Вешний сад* В. Полякова, Кантатой *Красное время его* В. Загорского и многими другими, прямо не относящимися с личностью вождя, составили обширный фонд молдавской музыкальной ленинианы. При этом большинство произведений обозначенной темы принадлежат к программным, тогда как Пятая симфония имеет конкретное посвящение перед нотным текстом — *Столетию В. И. Ленина*. Однако в содержательном плане композитор трактует симфонию несколько шире. Четыре части сочинения раскрывают вехи истории освободительной борьбы молдавского народа. Выбранный автором конфликтный тип драматургии проявляется на композиционном и тематическом уровнях, что придаёт всему опусу ощущение постоянного движения. Отражением негибкого народного духа является мужественная пассакалия на тему старинной молдавской песни о гайдике Кодряну в I части. Картину пробуждения активных, действенных сил рисует стремительное скерцо III части. Есть в симфонии и реквиемные эпизоды — квартет альтов *divisi* во II части, трагический хоровой эпизод перед репризой в финале. Просветлённое окончание произведения даёт надежду и уверенность в будущем народа. Таким образом, по способу воплощения мемориальной тематики данная симфония может быть причислена к сочинениям с мемориальным компонентом.

В основу следующей, Шестой симфонии *Памяти павших в борьбе с фашизмом* (1974), лёг образ бессарабской коммунистки Ольги Банчик, разделившей трагическую судьбу многих участников Сопrotивления. Собираательный образ врага, второстепенный в драматургии цикла, своим музыкальным решением напоминает эпизоды нашествия в духе «военных симфоний» Д. Шостаковича. Всё внимание композитора сосредоточено на передаче образа Ольги. С. Лобель выделяет не только «интонацию» Ольги, в ритмическом изменении перекликающейся с начальной интонацией революционной песни *La Doftana*, но и поручает лейттембру флейты. Для озвучивания воспоминаний Ольги о родном доме (II часть), автор ассимилирует интонации и ритмы медленной хоры, колыбельной, бочета. Маршевые ритмы в экспозиции и разработке финала символизируют твёрдый шаг и силу духа героев.

Седьмая симфония (1977) имеет необъявленное посвящение советской молодёжи. Удивившая современников своим светлым настроением, она раскрывает всю гамму чувств и мыслей молодого поколения.

Два произведения В. Симонова также можно рассмотреть сквозь призму проявления в них мемориальной темы. Одночастная Симфония-поэма № 2 *Великая Отечественная* Памяти Бориса Главана (1980) посвящена партизану, участнику подпольной комсомольской организации *Молодая гвардия* города Краснодона. В творчестве молдавских композиторов этому герою-молодогвардейцу посвящено не одно сочинение. Приведём примеры *Песен о Борисе Главане* С. Златова, Е. Коки. В Симфонии-поэме В. Симонова в конфликтном сопоставлении развиваются два антагонистических образа. Во вступлении в изменённом виде композитор использует песню А. Александрова *Вставай, страна огромная* для характеристики героического духа советского народа. Музыкальный облик фашизма обрисовывается введением средневековой секвенции *Dies irae* (фрагмент). К сожалению, запись сочинения, сделанная А. Гершфельдом, утеряна.

Симфония № 5 *Ярослав-город* (1989) представляет собой пример сочинения, в котором провести чёткую границу между программным и мемориальным компонентами достаточно сложно. С одной стороны, сочинение имеет не только основное название, но и названия каждой из четырёх частей. С другой — налицо идея музыкальными средствами воспеть красоту, величие и

мощь старинного родного города (город Ярославль является родиной композитора). Симфония решена как постепенно разворачивающееся действие, каждый этап которого знаменует чтен, декламирующий в манере народного говора. Основу музыкального языка сочинения составляют подлинны народны песни из сборника Киреевского, используемы композитором в первой — *Ярослав-город на горе стоит* и III — *У стен ярославского кремля частях*, а также канонические православны песнопения (*Господи воззвах* во II части — *Икона Толгской Богоматери*). IV часть — *Фрески Ильинской церкви*, — оканчивается тихим звоном колоколов, несущим людям светлую радость.

В заключение подчеркнем, что сочинения мемориальной тематики, созданные композиторами Республики Молдова, по своему содержанию стали отражением эпохи. Конкретны исторические события и персонажи национальной истории, знаковы в историческом аспекте даты и события важного *общественного* звучания несут символическую нагрузку, выступая в роли обобщенных социально значимых концептов долга, героизма, мужества, героизма и т.д. Последние, в свою очередь, требуют некоего конвенционального выражения для того, чтобы сочинение могло приобрести статус музыкального памятника. Мемориальность в сфере *личного* обихода, репрезентированного культурными, профессиональными, дружественными и родственными связями, допускает в большей степени проявления личностного начала и обращена не только к культурной памяти, но и эмоциональной сфере слушателя.

#### Библиографические ссылки

1. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, pp. 703–732.
2. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000.
3. КЛЕТНИЧ, Е. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1984.

## II. Operă

### ЖАНРОВЫЕ ИНТЕРФЕРЕНЦИИ ОПЕРЫ АТЕХ Г. ЧОБАЛУ И ИХ ПРОЯВЛЕНИЕ НА КОМПОЗИЦИОННО-АРХИТЕКТОНИЧЕСКОМ УРОВНЕ

INTERFERENȚE GENERICЕ ÎN OPERA АТЕН DE GH. СІОВАНУ  
ȘI MANIFESTAREA LOR LA NIVELUL COMPOZIȚIONAL-ARHITECTONIC

GENRE INTERFERENCES IN THE OPERA АТЕН BY GH. СІОВАНУ  
AND THEIR MANIFESTATIONS AT COMPOSITIONAL-ARCHITECTONIC LEVEL

#### ИРИНА ЧОБАЛУ-СУХОМЛИН,

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

*Автор статьи рассматривает жанровые особенности монооперы с балетом «Атех» Г. Чобану, опираясь на типологические характеристики монооперы, а также особенности литературного первоисточника — романа-лексикона «Хазарский словарь» М. Павича. В центре внимания исследователя находятся проблемы жанровой трансформации и драматургии монооперы, роли балета, формообразующего значения вокализов и мелодекламации, проявления принципов рефренности и цикличности. Автор приходит к выводу о полижанровом характере сочинения, который явился результатом жанровой гибридизации и интерференций, обеспечивающих, в том числе, и многомерность образа Атех.*

**Ключевые слова:** моноопера, балет, жанр, монолог, молитва, откровение, вокализ, Атех, «Хазарский словарь»

*Particularitățile generice ale monooperei cu balet „Ateh” de Ghenadie Ciobanu constituie obiectul de cercetare al prezentului articol. Analiza propusă de autoarea studiului se bazează pe caracteristicile tipologice ale monooperei precum și pe specificul sursei literare — celei al romanului-lexicon „Dicționarul Khazar” de Milorad Pavic. Cercetarea se axează pe un spectru de probleme ce țin de mutația genului de operă, de dramaturgia lucrării, de rolul pe care îl are baletul, de ponderea arhitectonică a vocalizelor și a declamațiunii, de manifestările principiilor de refren și ale celor de ciclicitate. Autoarea remarcă natura multigenerică a creației analizate ca o consecință a hibridizării și a interferențelor de genuri, ce oferă, totodată, multidimensionalitate chipului prințesei Аteh.*

**Cuvinte-cheie:** mono-operă, balet, gen, monolog, rugăciune, revelație, vocaliză, Аteh, „Dicționarul Khazar”.

*Generic features of the monoopera with ballet "Ateh" by Ghenadie Ciobanu is the subject of research in the article. The analysis proposed by the I. Ciobanu-Suhomlin is based on the typological characteristics of monoopera as well as on the specific literary source — that of the the novel-lexicon "Dictionary of the Khazars" by Milorad Pavic. The research focuses on a range of issues related to the mutation of the opera genre, the dramaturgy of the work, the role of ballet, the architectonic weight of vocalises and declamation, the manifestations of the principles of refrain and cyclicality (cyclic recurrence). The author concludes that the poly-genre nature of the analyzed work is a consequence of hybridization and interference of the genres which are provided also multidimensionality for princess Аteh's image.*

**Keywords:** mono-opera, ballet, genre, monologue, pray, revelation, vocalize, Аteh, "Dictionary of the Khazars".

Музыкально-сценическое сочинение *Атех*, или *Откровения хазарской принцессы* (2005) Г. Чобану, по определению композитора, относится к камерной<sup>1</sup> разновидности оперного жанра — *моноопере*. В то же время, введение в ее исполнительский состав балета, постоянно принимающего участие в сценическом действии, «включает» еще одну жанровую ветвь современной оперы — *оперу-балет*. Жанровый гибрид, порожденный композитором —

<sup>1</sup> Автор разделяет точку зрения на жанровую типологию современной оперы, согласно которой камерная опера выделена в самостоятельную категорию («класс»), подлежащую дальнейшей классификации. См.: [1; 2].

*моноопера-балет*, — уникален и противоречив одновременно. С одной стороны, сочинение Г. Чобану обладает всеми признаками монооперы, установленными исследователями этой разновидности современной оперы. Это и компактность задействованных средств как наивысший результат «камернизации» оперного жанра в XX веке (один персонаж, камерный состав оркестра), и монологизм (высказывание от первого лица) либо бахтинский «микродиалог» (диалог во внутреннем монологе с незримым, воображаемым собеседником) [3, с. 147]. Количественные, «арифметические» качества монооперы, положенные в основу типологии, порождают ряд ее качественных характеристик, отмечаемых исследователями данного жанра [2; 4]: сосредоточение на внутренних переживаниях героя оперы; свертывание реального времени и пространства во внутреннее, субъективное; драматургическое решение сжатия конфликта до рамок одной сцены; компенсаторная роль оркестра — дорисовка, договаривание, высшим проявлением которых является лейтмотивная система. Трактовка Г. Чобану этого современного жанра, отличающегося не просто гибкостью и пластичностью, а словно созданного для экспериментов и в процессе экспериментов, заслуживает особого внимания.

С другой стороны, введение балета, осуществленное, по-видимому, с целью обогащения звукового пространства визуальным рядом, неминуемо усложняет музыкальную и сценическую партитуру. Сам факт присутствия хореографического компонента в моноопере парадоксален: сколько бы ни было участников балетной труппы на сцене, моноспектаклем такую постановку назвать сложно. Возникает вопрос, зачем композитору понадобилось расширять состав участников, если, *primo*, моноопера в XX в. потому и расцвела, что большую оперу поставить сложно, *secondo*, постановка оперно-балетного спектакля возможна только на полноценной сцене, в то время как моноопера требует камерного сценического пространства? Очевидно, что интеграция хореографии в оперу обусловила необходимость решения композитором ряда задач, таких, например, как трактовка оперно-балетных форм, корреляция оперной и балетной партий героини монооперы, прояснение функции балета в опере (вспомогательно-дивертисментная, декоративная, комментирующая, и т.д.), параллельная или комплементарная драматургия и т.п. Следовательно, перед исследователем возникает проблема обоснования необходимости введения хореографии в музыкально-сценическую партитуру и определения роли балета в моноопере Г. Чобану.

Данная статья написана в продолжение осмысления этого новаторского проекта, который, несмотря на свою сравнительно непродолжительную сценическую жизнь, продолжает привлекать внимание музыковедов [5–13].

*Amex* стала первым творением композитора в области музыкального театра<sup>2</sup>, обладавшего ко времени ее сочинения большим опытом работы в области театральной и кинематографической музыки. На пути к моноопере была сочинена музыка к спектаклям различных театров Республики Молдова, общим количеством в 15 постановок, 5 мультфильмам, 7 короткометражным фильмам,

<sup>2</sup> Напомним, что театральной постановке на сцене Национальной оперы и балета в Кишиневе (преьера 26 июня 2005 г.) предшествовали концертные исполнения сочинения. В отрывках (первое Откровение) *Amex* была представлена на международном фестивале *Дни новой музыки* (Кишинев, июнь 2004 г.), полностью сочинение прозвучало в студии Общественной компании Телерадио Молдова (20 февраля 2005 г.). Дальнейшая история спектакля связана с «фестивальной» жизнью. Моноопера *Amex*, или *Откровения хазарской принцессы* органично вошла в программу VII Биеннале Театра «Эуджен Ионеско» (*Bitei*), с темой *Между Востоком и Западом* (Кишинев, 16–28 мая 2006 г.). Спектакль был показан в Бухаресте, в рамках Международного фестиваля *Неделя современной музыки*, где осуществилась совместная постановка Национального театра оперетты им. Иона Дачиана и Кишиневского театра оперы и балета (29 мая 2006 г.). Видеозапись театральной премьеры и радиозапись концертного исполнения сочинения, сделанная Общественной компанией Телерадио Молдова, транслировались по каналам Национального телевидения, а также зарубежных станций, например, радио Амстердама. В рамках международных конференций, организованных в Киевской и Ростовской консерваториях (академии) состоялись показы монооперы в видеозаписи.



двум телевизионным фильмам, а также к полнометражному художественному фильму *Водоворот*. Имя композитора фигурирует в различных базах кинематографических данных, в том числе — в Internet Movie Data Base (IMDB) [14]. В творческом портфеле композитора насчитывается также немало разнообразных симфонических и вокально-симфонических сочинений.

Жанровое определение произведения — моноопера с балетом, моноопера-балет — как указывалось выше, принадлежит композитору. Однако, как известно, *классификация* не сводится к механическому объединению — группировке сочинений по формальному признаку, а подразумевает установление определенных связей на уровне драматургии, композиции, музыкально-выразительных средств и т.д. В XX в. индивидуализация нарастает, поэтому и жанровая *типология* должна принимать во внимание возрастающее количество эмпирических наблюдений, в данном случае, о разновидностях камерной оперы как класса и ее разновидности — моноопера, которая в сочинении Г. Чобану оказалась связанной с балетом, породив новую ветвь — монооперу-балет.

Сложность жанровой типологии сочинения Г. Чобану, по нашему мнению, связана, прежде всего, с выбором первоисточника. На первый взгляд, кажется, что композитор не отступил от традиции, сочинив монооперу на основе монологической прозы — трех фрагментов романа-лексикона *Хазарский словарь* М. Павича. Несмотря на то, что использованные тексты взяты из словарных статей, под одним и тем же названием *Атех* фигурирующих в двух различных частях — христианской и иудейской (красной и желтой книгах<sup>3</sup>), все они отличаются цельностью и законченностью. Объединяет их образ принцессы Атех и монологический характер высказывания: в первом монологе — «я» и «она» (мать), во втором — «ты» (Отец мой) и «они» (виртуальная команда символического корабля), в третьем — «мы» (люди-актеры), «ты» (зритель) и «я» (актриса).

Однако избранные композитором отрывки *Хазарского словаря* по своим жанровым определениям, заявленным в романе — две молитвы и стихотворение, — отличаются от литературных жанров, типичных для других моноопер XX в. Эпистолярные жанры письма как формы дистантного общения с отсутствующим адресатом, его замена — телефонный монолог, либо мемориальные — дневника, записок как монолога с чертами внутреннего диалога, по наблюдению А. Селицкого, составляют литературную основу современных моноопер [2]. При всем сходстве упомянутых эпистолярно-мемориальных жанров и молитвы, проявляющихся в личностном самовыражении, откровенном, интимном тоне изложения от первого лица, искренности мыслей, гамме чувств, нередко доходящих до страсти или драматизма, принципиальные отличия между ними оказываются более важными. Так у эпистолярно-мемориальных жанров и молитвы различен адресат монолога, форма и цель обращения и т.п., но самое главное — молитва основывается на вере.

Закономерно возникает вопрос о роде молитв из *Хазарского словаря*: являются ли «неканонизированные» *Отче наш* и *Радуйся, Мария!* (или *Ave Maria* в католичестве, в православии — *Богородице Дево*) молитвами восхваления, благодарения, прошения, покаяния, плача? На самом деле ответ на поставленный вопрос находится совсем в другой плоскости: следует вспомнить, что культовый роман-лексикон — литературная мистификация (почти бодрийеровская гиперреальность), и эти тексты — не более чем квази- или псевдомолитвы, как и квази-стихотворение, приписываемое Атех. Эти тексты, как и в целом образ Атех в романе — плод творческого воображения, постмодернистский литературный симулякр по Ж. Бодрийеру.

---

<sup>3</sup> Словарная статья под названием *Атех* из зеленой, мусульманской книги оказалась не востребованной композитором, по-видимому, из-за отсутствия в ней монологов.

В своей моноопере композитор идет вслед за автором романа, предлагая аналогичную музыкальную мистификацию — голос хазарской принцессы, песни Атех, хазарские танцы и ритуал, звучание инструментов и т.п. Жанр избранных фрагментов *Хазарского словаря* был изменен Г. Чобану в полном соответствии с требованиями к моноопере как жанру: в опере вместо двух молитв и одного стихотворения появились откровения. Нам уже приходилось писать о данной жанровой трансформации в сочинении *Атех* [11]. Здесь же заметим, что Г. Чобану вслед за М. Павичем интересовало не столько религиозно-теологическое толкование Божественного откровения (хотя в свете документально-исторических сведений о так называемой «хазарской полемике» этот уровень понимания слова незримо присутствует). Композитор трактует откровение как откровенное признание, исповедь, глубокое постижение сущности явлений, в данном случае — самопознания. Сообщение знания о самом себе, самоанализ с элементами рефлексии, персональный опыт, наблюдения «я – другой» переносит содержание текстов в область психологии личности, что вполне соответствует психологизму традиционных моноопер. А формы сообщения Божьей воли — видения, сновидения, пророчества, экстатический опыт, — как нельзя лучше корреспондируют романному образу принцессы Атех, остающемуся за рамками текста монооперы, но дорисовываемому музыкальными средствами — ее своеобразной аурой. Следовательно, выбор названия для сцен оперы следует признать несомненной удачей композитора: многозначность слова «откровение» вполне соответствует множественности измерений прозы М. Павича.

Партитура монооперы, вслед за текстом романа-лексикона, насыщена музыкальными знаками, функцию которых могут выполнять и жанры. Свою семиотическую природу они проявляют благодаря нагруженности различными смыслами в других Текстах. Так, например, музыкальный жанр молитвы в моноопере *Атех* Г. Чобану может расцениваться как знак религиозного компонента не только в литературном первоисточнике — *Хазарском словаре* М. Павича, но и истории всего «хазарского вопроса» о выборе религии. А откровения через понятие *послания* корреспондируют с понятием трансцендентного начала — Божественной сущности — Священного писания. (Заметим, что религиозная линия в моноопере — в тексте избранных фрагментов и в музыке — представлена в имплицитной, т.е. скрытой, неявной форме). Более простыми случаями (альшванговское «обобщение через жанр») оказываются ассоциативные связи с устоявшимися жанрами блестящей, виртуозной оперной арии или оперного марша как средств стиливого уточнения ситуации в тексте: рулады вокализирующей Атех после слов «разучиваем свою роль» в третьем *Откровении* в сочетании с маршем (с. т. 58). Возможность интеллектуальной дешифровки жанровых компонентов монооперы способствует интертекстуальным связям.

Откровение в опере *Атех* — это не просто один из интерферирующих жанров, пусть даже с семиотической составляющей. Концепция откровения в моноопере Г. Чобану выражает основную идею оперы и образа ее героини — принцессы Атех, придавая органичность и целостность всему сочинению. На наш взгляд, эта концепция полностью соответствует содержанию того единственного абзаца, которым отличается женская версия *Хазарского словаря* от мужской. В женской версии этот фрагмент выражает интуитивное, эмоционально-чувственное мировосприятие в отличие от более рационального, противоречивого мужского постижения мира<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> «У меня было такое чувство, что в наших пальцах сконцентрировались и соприкоснулись прошлое и настоящее. Поэтому, начав читать предложенный им текст, я на мгновение потеряла нить мысли и потонула в своих чувствах. В эти мгновения моего отсутствия и погруженности в себя вместе с каждой прочитанной, но непонятной или непринятой строкой протекали века, и когда спустя несколько секунд я вздрогнула, пришла в себя и снова установила контакт с тем, что читаю, я поняла, что тот читатель, который возвращается из океана своих чувств, принципиально отличается от того, кто совсем недавно в этот океан вошел. Не прочитав этих страниц, я получила и узнала из них очень много...» [15, с. 337].

Назвав составные части своей монооперы «откровениями», композитор predeterminedил их замкнутость, с одной стороны, и принципиальную смысловую гомогенность — с другой. Архитектоника монооперы складывается из трех *Откровений* в обрамлении *Пролога* и *Эпилога*, а также *Ритуала*, помещенного в точку золотого сечения. Можно согласиться с мнением Е.С. Мироненко, увидевшей в таком расположении частей признаки концентричности [6, с. 344]. Однако другое соображение музыковеда — о структурной алеаторичности монооперы *Атех* («При желании их — <отрывки> — можно перетасовать как карты по задумке писателя» [6, с. 339]) — полностью опровергается ее драматургической концепцией (которая отнюдь не «нелинейна»). Перечислим основные аргументы в пользу единой драматургической линии монооперы *Атех*.

1. Монологи Атех отобраны композитором таким образом, что оказываются связанными с идеей *перевоплощения* — примериванием личины своей матери перед зеркалом в первом *Откровении*, образом корабля как символа странствий — во втором, и новым *перевоплощением* — театральными ролями в третьем *Откровении*.

2. В конце *Пролога*, на фоне электронных звучностей (запись), в исполнении Атех мелодекламируются первые, «шекспировские» строки стихотворения Атех, полный текст которого положен в основу третьего, последнего *Откровения*: «Заснув вечером, мы, в сущности, превращаемся в актеров и всегда переходим на другую сцену для того, чтобы сыграть свою роль». Эта мысль оказывается эпиграфом ко всей опере-балету и ключом к ее драматургической концепции «театра в театре». Следовательно, в сравнении с романом М. Павича при формировании образа Атех в моноопере происходит смещение акцентов на ролевую игру, что и выразил композитор в своей аннотации к постановке: «В образе Атех, вслед за Павичем, я переплел такие женские ипостаси как любовница, предводительница, актриса, философ и просто мудрая женщина» (ранее мы обозначили их как Пресвятая Богородица, Прекрасная Дама, Великая Блудница, Премудрость-София — основные ипостаси условно-символического выражения Вечно Женственного [11, с. 68]).

3. В первом *Откровении* происходит экспозиция образа Атех, высказывание идет от первого лица, разворачивающееся на глазах у зрителя вживание в личину матери буквально иллюстрирует пресловутый Эдипов комплекс. В соответствии с задачами экспонирования, композитор поменял местами фрагменты-квазимолитвы *Хазарского словаря*: вначале *Радуйся, Мария!*, затем *Отче наш*. В музыкальном отношении в первом *Откровении* вводится первый лейткомплекс — секундово-терцовый, который выступит в роли основного строительного материала мелодических и ладовых образований монооперы.

4. Все три *Откровения* Атех объединяет принцип *рефренности*. Композитор нашел удивительное для оперы средство — *вокализ*. «Упражнение для правильной постановки голоса», частично заменяющее традиционный монолог главной героини, становится важнейшим приемом архитектоники и оперной драматургии. Концертность романтических вокализов, их кантиленность в противовес мелодекламации романских фрагментов, особый фони́зм — бестекстовые вокальные вибрации гласных, — участвуют в строении формы как отдельно взятой сцены — *Откровения*, так и всех трех *Откровений* вместе взятых. Семантическая функция вокализов (точнее — асемантическая) — вуалирование смыслов, пусть даже символистских, звучащих в вербальном выражении. Вокализ — своеобразная «тень» слова, голос звучащий, но абсолютно «невесомый» в содержательном значении. Это одновременно и «забытые стихи» принцессы Атех, лишившейся «лексикона», и символический образ произнесения непроизносимого — трансцендентный выход в сферы трансцендентальные, недостижимые в обыденной человеческой жизни, непостижимые с помощью человеческой логики. Формообразующая функция вокализов — структурирование

пространства каждой сцены путем чередования их с мелодекламацией<sup>5</sup>. При этом, благодаря их особой тембро-фонической окраске, вокализы, при всем их интонационном различии, принимают на себя функцию рефренов — во все трех *Откровениях*, и код — во втором и третьем *Откровениях*. Таким образом, вокализируемые разделы организуют пространство не только отдельных сцен, но и оперы в целом, выступая в роли арок. Драматургическая функция вокализов — «проживание» текста романских фрагментов: эмоциональная реакция, аффективное состояние, игра и изживание страстей, выражение рефлексии на сообщение или действие, переданное мелодекламируемым текстом. Не случайно композитор утверждает, что именно в вокализах — квинтэссенция образа Атех.

4. Положение инструментального *Ритуала* в точке золотого сечения, концентрация в этой части интонационного материала монооперы, ее фактурно-тембровых и ладовых форм, прием «отстранения» в линии драматургического развития — смена вокально-инструментального звучания чисто инструментальным, уход от рефренности вокализов — все это способствует наделению данной части функцией кульминации в пространстве монооперы.

5. Наконец, использование длящихся электронных звучностей в обрамляющих оперу *Прологе* и *Эпизоде* и тем самым реализующих функции вступления и заключения, формирует *фактурно-тембровую арку*. Такая стройная конструкция противоречит идее как «открытой формы», так и «момент-формы», свойственной алеаторическим композициям.

6. В то же время именно благодаря такому обрамлению — «плывущей» электронике, словно появляющейся из вечности и в вечности же растворяющейся, а также периодическому чередованию мелодекламации и вокализов, нарушаемому лишь *Ритуалом* (который, как всякий ритуал, основывается на «мифе о вечном возвращении» по М. Элиаде), возникает ощущение *цикличности*, подобие кольцевой структуры — мифологический Уроборос, «мой конец — мое начало». После философского заключения «весь мир — театр, а мы в нем — актеры» смысловая и музыкальная спираль словно возвращает все к началу — к новому рождению, к матери. Заключение электронных звучностей одновременно и завершает сочинение, останавливая происходящее на сцене, и оправдывает новое рождение — возвращение к электронному же началу и роли, которые, благодаря своей виртуальности (роман-мистификация!) воспринимаются как «вечное возвращение». Опера построена так, что последний монолог Атех вполне может расцениваться как возврат к начальному *Откровению*. В этом плане моноопера является сколком романа в миниатюре: многомерность романа свертывается в образ принцессы Атех, который также разноплановый.

Что же касается роли балета в моноопере *Атех*, то помимо пластического и визуального ряда (*движение и зрелищность*), балет несет еще одну важную нагрузку — *презентации*, стирающей различия между виртуальным миром фантазий, сновидений и т.п. и актуальностью. Происходит это путем сценического воплощения — разыгрывания, инсценировки ситуаций, обрисованных в монологах Атех. Это стало возможным благодаря насыщению сценического действия персонажами: то это мать — двойник Атех, то воображаемый любовник, то команда на корабле, то театр масок и т.д. Следовательно, введение балета обеспечивает полиперсонажность, свойственную современным постановкам моноопер без балетного компонента, а также способствует конструированию виртуальной реальности, понимаемой как реальность, существующая в сознании и восприятии героини.

В то же время балетное либретто, не говоря уже о хореографической партитуре, не прописано изначально композитором, так же впрочем, как и отдельное оперное либретто —

---

<sup>5</sup> Форма трактовки *мелодекламации* (или музыкальной декламации, свойственной мелодраме) и ее нотация в моноопере *Атех* максимально приближена к шенберговскому *Sprechgesang*: звуки, нотированные на нотном стане и обладающие определенной ритмической организацией, интонируются приблизительно.

композитор руководствовался текстами М. Павича. Помимо этого следует принимать во внимание тот факт, что сочинение хореографии происходило не одновременно с музыкой. В распоряжении хореографа — Раду Поклитару — была не только музыкальная партитура и репетиционное звучание оркестра, но и готовая студийная аудиозапись монооперы. Поэтому конечной сценической продукцией стал новый жанр — *моноопера с балетом*, хотя с учетом почти постоянного участия последнего в сценическом действии, а также вовлечения в этот процесс оперного персонажа возможна и другая жанровая версия — *моноопера-балет*. Музыкально-сценическое пространство монооперы по крайней мере двупланово: на первом плане — героиня, фон — балет. Однако нередко солистка становится участником кордебалета, что требует от исполнительницы партии Атех не только вокальной, но и хореографической пластики. В свою очередь, артисты балета иногда подыгрывают Атех, участвуя в хореографических «дуэтах», как в начале монооперы.

В заключение сделаем некоторые обобщения.

1. Новаторское сочинение *Атех, или Откровения хазарской принцессы* Г. Чобану является *полижанровым* творением сравнительно небольшого масштаба, синтезирующим монооперу как разновидность камерной лирической оперы, современный балет, ритуал, молитвы, трансформируемые в откровения, вокализы.

2. *Жанровая многомерность* сочинения оправдывается литературным *первоисточником* — постмодернистским романом-лексиконом М. Павича и многоликим образом Атех. Моноопера Г. Чобану несомненно резонирует с прозой М. Павича, оказываясь музыкальной проекцией романа в миниатюре, воплощая загадочный, виртуально-реальный образ хазарской принцессы.

3. Стройная *форма* монооперы *Атех* обеспечивается несколькими факторами: действием принципа рефренности — с одной стороны, арочной конструкцией, концентричностью — с другой и циркулярностью — с третьей.

4. Композиторский опыт Г. Чобану вновь доказал *пластичность жанровых свойств монооперы*, среди которых внутренними, определяющими нормами являются качества, связанные с характеристикой «камерная» — как определения отдельного класса внутри феномена оперы (камерная опера), а также передающиеся составной частью термина — «моно», — как ее подвида. Т.е. при несомненном полиморфном характере жанра монооперы его ядро позволяет идентифицировать это явление.

5. Динамика жанра проявляется в обогащении жанровой модели путем *гибридизации* (опера с балетом) и *интерференции* — переплетения, межжанровых взаимодействий. В области последних в опере Г. Чобану наше внимание в первую очередь привлекли малые жанры *молитвы, вокализа, откровения*, а также синтетический *ритуал*, хотя в ряду жанровых интерференций современной монооперы рассматривается вокальная поэма, театрализованный вокальный цикл (в связи с «эстетикой одиночества») и симфония (в связи со средствами симфонизации) [2]. Таким образом, в данной статье мы остановились на жанрах, наименование которых было указано композитором в партитуре или писателем в романе-лексиконе, т.е. использовано в так называемой «эксплицитной» (открыто выраженной) форме.

6. Помимо констатации самих фактов жанровой интерференции, большое значение приобретает характеристика не только *включенных жанров*<sup>6</sup>, но и *базового* — монооперы, что оказывается важным для оценки результатов взаимовлияния. Доказательствами интерференции служат выявленные жанровые (и стилистические) признаки, которые в то же время могут оказаться *интертекстуальными маркерами*, т.е. отсылками к иным Текстам (или музыкальным стилям) за пределами данного произведения.

<sup>6</sup> Об откровении-молитве см. также следующую статью автора: [11, с. 67–68], о ритуале: [10].

7. Использование жанровых интерференций в процессе обращения к гибкому жанру современной монооперы с целью его обогащения можно трактовать как одну из составных частей *метода* композиторской работы на пути конструирования музыкально-сценического образа Атех. Многоуровневая трактовка жанра нагружает произведение смыслами, отсылающими к их исходным системам. Разнообразие этих интерферирующих жанров — от ритуального плача (бочета) до оперной арии и инструментальных танцев, а также связанных с ними смысловых полей, — придает не только глубину и перспективу образу героини монооперы, но и обеспечивает реализацию композиторской идеи о различных женских ипостасях, воплощенных в образе Атех. В определенном смысле этот подход можно отнести к категории «традиционных», не разрушающих сложившихся представлений о сущности и выразительных возможностях различных жанров. Новизна в этой области заключается в наборе жанров, участвующих в интерференции, и особенностях их музыкального стиля.

Игра музыкальными смыслами, в которую выливается сценическая игра принцессы Атех, важное место в которой отводится жанровым взаимодействиям, пронизывает это постмодернистское сценическое сочинение Г. Чобану — образец «нового музыкального театра в Республике Молдова» [6, с. 334].

### Библиографические ссылки

1. БАСОК, М.А. *Современная камерная опера: к проблеме специфики жанра*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1984.
2. СЕЛИЦКИЙ, А.Я. *Отечественная камерная опера второй половины XX века*: учеб. пособие. Ростов-на-Дону, 2008.
3. БАХТИН, М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, 1982.
4. ТОЛОШНЯК, Н.А. *Украинская камерная опера: (к проблеме эволюции жанра)*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1991.
5. МИРОНЕНКО, Е. «Атех или Откровения хазарской принцессы» Г. Чобану: Оперный театр Молдовы на пороге перемен. В: *Оперный театр вчера, сегодня, завтра*. Ростов-на-Дону, 2010, с. 218–233.
6. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков: (инструментальные жанры, музыкальный театр)*: монография. Кишинев: Primex-Com, 2014.
7. МИРОНЕНКО, Е. *Опера «Атех или Откровения хазарской принцессы» Геннадия Чобану как феномен нового музыкального театра в Молдове* [online]. [accesat 22 sept. 2014]. Disponibil: <http://2010.gnesinstudy.ru/index.html%3Fp=1113.html>.
8. МИГУЛИНА, Т. От зари и до зенита. В: *Экономическое обозрение* [online]. 2005, № 24 [accesat 22 sept. 2014]. Disponibil: <http://www.logospress.md/node/18207>.
9. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. «Атех или откровения хазарской принцессы»: персонаж культового романа на молдавской сцене. В: *Кодры. Молдова литературная*. 2005, № 3/4, pp. 238–256.
10. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Инструментальный ритуал в опере *Атех* Г. Чобану. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău, 2013, nr. 4 (17), pp. 23–32.
11. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Музыкальный лик хазарской принцессы: развитие традиции и современная интерпретация в моноопере Г. Чобану. В: *Сборник научных трудов Института юдаики* [online]. Кишинев, 2011, вып. 2 [accesat 22 sept. 2014], с. 64–76. Disponibil: <http://cdce.wvu.edu/r/download/130455>.
12. BARBAS, V. Reflexe interculturale în mono-opera „Ateh, sau Revelațiile prințesei khazare” de Ghenadie Ciobanu. In: *ARTA, 2010* [online]. Ser. Arte audio-vizuale. Chișinău, 2010 [accesat 22 sept. 2014], pp.87–92. Disponibil: <http://artploshadka.wordpress.com/2011/03/21/valeria-barbas-reflexe-interculturale-in-mono-opera-%E2%80%9Eateh-sau-revelatiile-printesei-khazare-de-ghenadie-ciobanu/>. ISSN 1857-1050.
13. COMAN, D. Unele reflecții asupra operei lui Ghenadie Ciobanu „Ateh, sau Revelațiile prințesei khazare”. In: *RevArt*. 2010, nr. 1, pp. 89–94.
14. Ghenadie Chobanu. In: *IMDB* [online]. [accesat 22 sept. 2014]. Disponibil: [http://www.imdb.com/name/nm0158684/?ref\\_=fn\\_nm\\_nm\\_71](http://www.imdb.com/name/nm0158684/?ref_=fn_nm_nm_71).
15. ПАВИЧ, М. *Хазарский словарь*: роман-лексикон в 100 000 слов. Женская версия. Пер. с серб. Л. Савельевой. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.

### III. Muzica simfonică

#### О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ТЕХНОЛОГИИ ТЕМБРОВО-ОРКЕСТРОВОЙ РАБОТЫ В УНИСОНАХ ПАВЛА РИВИЛИСА

REALIZAREA UNOR PRINCIPII ALE TEHNOLOGIEI ORCHESTRALE ÎN UNISOANE DE PAVEL RIVILIS

PECULIARITIES ABOUT THE ORCHESTRAL TECHNOLOGY OF PAVEL RIVILIS'S UNISONS

**СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В данной статье рассматриваются некоторые особенности оркестровой технологии в «Унисонах» Павла Ривилиса. В стилистике каждой из четырех частей цикла композитор своеобразно преломляет намеченные ранее в его творчестве тенденции — неофольклорную, заложенную в «Симфонических танцах», и неоклассицистскую, присущую оркестровке Чаконы.*

*Тематизм различного происхождения, характеризующий «Унисоны», находит свое выражение в многочисленных способах тембровой реализации. Каждую из частей цикла отличает оригинальная технологическая задача, и, соответственно, необычный способ ее воплощения. Тембр в подчеркнuto линейном строении музыкальной ткани приобретает значение многомерного, полисемантического параметра.*

**Ключевые слова:** Павел Ривилис, «Унисоны», тембровая реализация, тембровый микст, воображаемый тембр, органность.

*În articol se analizează piesa „Unisoane” de Pavel Rivilis sub aspectul tehnologiei orchestrale. În stilistica fiecărei din cele patru părți ale ciclului compozitorul îmbină în mod deosebit tendințele programate în compozițiile sale anterioare, și anume neofolclorismul, inerent „Dansurilor simfonice” și neoclasicismul prezent în orchestrația „Chaconnei” bachiene.*

*Tematismul de origine eterogena, care caracterizează „Unisoanele” își găsește expresia în mai multe moduri de realizare timbrală. Fiecare parte a ciclului oferă o idee tehnologică originală, și, în consecință, un mod neobișnuit de realizare a acesteia. Timbrul devine un parametru multidimensional și polisemantic în structura lineară a facturii muzicale.*

**Cuvinte-cheie:** Pavel Rivilis, „Unisoane”, realizarea timbrală, mixt timbral, timbrul imaginar, gândirea orchestrală organistică.

*This article analyzes some peculiarities of the orchestral technology in P. Rivilis's “Unisons”. In the stylistics of each of the four parts of the cycle, the composer originally combines the neo-folklorism and neo-classicism scheduled in his earlier works — “Symphonic Dances” and the orchestration of Bach's Chaconne.*

*The thematic structure of various origins that characterize the “Unisons” finds expression in many ways of timbre perspective. Each part of the cycle offers an original technological idea, and, accordingly, an unusual way of its realization. The timbre in the linear structure of the musical texture becomes an important, multidimensional and poly-semantic parameter.*

**Keywords:** Pavel Rivilis, “Unisons”, timbre realization, timbral mixt, imaginary timbre, organ thinking.

Унисоны, созданные Павлом Ривилисом в 1973 году, продолжают идею совмещения «оригинальных фактурных особенностей национальной музыки с новейшей гармонией и оркестровой техникой профессионального искусства» [1, т. 6, с. 759]. Особое внимание к тембру как к средству воплощения необычных технологических идей ясно прослеживается в произведениях композитора предшествующих четырех лет, а именно, в *Симфонических танцах*, написанных в 1969 году, и в оркестровке баховской *Чаконы* (1972).

В стилистике каждой из четырех пьес *Унисонов* композитором своеобразно преломляет намеченные ранее в его творчестве тенденции — неофольклорную, заложенную в *Симфонических танцах*, и неоклассицистскую, присущую оркестровке *Чаконы*. Неоклассицизм выражается в

данном произведении также через привлечение черт иных культур — в частности, византийской псалмодии и немецкой органной токкаты.

Тематизм различного происхождения, характеризующий *Унисоны*, находит свое выражение в многочисленных способах тембровой реализации. Каждую из частей цикла отличает оригинальная технологическая задача, и, соответственно, необычный способ ее воплощения, определяющий и напрямую обуславливающий ее содержание. Тембр в подчеркнуто линейном строении музыкальной ткани приобретает значение многомерного, полисемантического параметра.

Рассмотрим особенности тембрового решения каждой части.

Композиционная особенность **первой части** заключается в сближении григорианской псалмодии, предполагающей «пение сосредоточенное, не допускающее выражения эмоций» [2], с молдавской эпической песней. Близость этих архаичных жанров состоит, прежде всего, в мелодическом движении в рамках узкого диапазона, неторопливом повествовательном характере, отсутствии динамической устремленности. Перенеся вокальное интонирование в инструментальную сферу, композитор в первой пьесе *Унисонов* уподобляет звучание инструментов оркестра хору.

Тема (ремарка *come una salmodia*) сосредоточена главным образом в среднем регистре — регистре человеческого пения — в амбитусе децимы ( $c^1 - es^2$  — верхний голос и  $c - es^1$  — нижний). В ней обнаруживаются пять этапов развития, в соответствии с цифрами партитуры и исполнением различными группами голосов.

Каждый раз то или иное тембровое соединение привносит в звучание части различные эмоциональные оттенки, а свободное включение и выключение «голосов» моделирует в драматургическом развитии импровизационный стиль, свойственный обрядовому фольклору и играющей важную роль в развертывании данного музыкального «действия».

Так, экспозиционный раздел (до ц.1) поручен деревянным духовым инструментам. Сложный тембр, полученный от сочетания средних регистров двух флейт и английского рожка, ведущих тему в октаву, отличается густотой и компактностью, создавая слитную звучность спокойного, певучего, но несколько отстраненного характера. В завершающей части раздела (3 тт. до начала ц. 1) к двухоктавному соединению двух флейт в унисон (верхний голос) и английского рожка (средний) присоединяется бас-кларнет (нижний голос). Его тембр выделяется из данного микста за счет низкого, более звучного регистра, характеризующегося густотой и мрачным колоритом, что вызывает ассоциации с появлением нового участника «действия».

Во втором разделе (цц. 1–2) происходит смена инструментального состава. Количество тембровых компонентов увеличивается до трёх: верхняя линия исполняется тремя флейтами и кларнетом, нижняя — альтами. Все инструменты звучат в их средних регистрах, отличающихся матовым, мягким звучанием. Кларнет усиливает тембр флейт; альты, растворяясь в совместном звучании с духовыми, вносят в данное соединение теплоту грудного тембра человеческого голоса. Автор предписывает альтам играть тише духовых, подчеркивая стремление к достижению однородного тембра.

В третьем разделе (цц. 2–3) плавно осуществляется инструментальная и фактурная смена: в конце предыдущего раздела альты, ведущие нижнюю октаву, замолкают, и на протяжении двух тактов остаётся только унисон флейт и кларнета в первой октаве, продолжающих свою верхнюю линию (тт. 40–41). Подобное соединение в первой октаве (с преобладанием тембра флейты) используется как средство создания холодного и спокойного колорита.

По окончании раздела к теме октавой ниже подключается унисон бас-кларнета и двух фаготов (т. 42). В данном соединении инструменты расположены в своих разных регистрах — тембр фагота в его незвучном регистре растворяется в звучании характерного гнусавого и грубоватого



регистра бас-кларнета. Вскоре, через 3,5 такта, над ними надстроится октава вторых скрипок, которая внесет в это соединение теплоту и экспрессию (т. 45).

В четвёртом, кульминационном разделе (щ. 3–4) тембровое «обрастание» темы постепенно достигает максимума — от четырёх до шести (при сохранении октавного унисона). В октавном миксте гобоя и вторых скрипок (верхний голос) и английского рожка с фаготами (нижний голос) ясно выделяются два тембра — скрипичный как доминирующий в верхнем «этаже» микста (гобой в данном случае лишь усиливает его) и воспроизводимый у английского рожка (фагот в его матовом, слабом регистре поглощается тембром рожка) — в нижнем. Далее к верхнему голосу добавляется кларнет, усиливающий тембр струнных и придающий ему особую густоту, а также альты. Возникающие при соединении разнородных инструментов в их различных регистрах (низких у одних с высокими у других) смешанные тембры отличаются особой выразительностью и придают всякий раз новый колорит звучанию темы.

На границе четвёртого и пятого разделов формы (тт. 70–71) экспрессия сменяется сдержанностью. Шесть инструментальных тембров, ведущих мелодию в октаву, вытесняются отстраненным звучанием микста трех флейт и бас-кларнета, дублирующих ее с двухоктавным разрывом.

В заключительном этапе происходит перенос действия в иную плоскость. Альты и скрипки на *pp* исполняют исходную фразу, затем — каденцию, уже дважды появлявшуюся в процессе развития. Тема дублируется в октаву очень близкими по тембру струнными: альтами и скрипками. Альты помещаются вверх, в первую октаву, скрипки — вниз, в малую октаву, образуя регистровое перекрещивание. В данном решении скрипки, играющие на «баске», наполняют тембр альтов в их среднем регистре внутренней экспрессией, и вкуче с динамикой (*pp con sordini*) создают необходимую плотность.

Таким образом, в первой части *Унисонов* П. Ривилис создает эффект единого общего хорового звучания темы посредством разнообразных микстов как с использованием в них средних (либо мягко окрашенных) регистров инструментов с целью выравнивания звучности, так и подчеркивая тот или иной тембр в составе микста (в случае сопоставления более или менее характерных регистров инструментов, входящих в его состав). Помимо наиболее часто встречающейся октавной вертикали, автор применяет один раз абсолютный оркестровый унисон и дважды — двухоктавную дублировку (соответственно с заполненной и незаполненной серединой).

Чередование различных комбинаций тембров, каждый со своей спецификой, придает характеру первой пьесы многообразные эмоциональные оттенки. Немаловажную роль в ее драматургии играет трактовка автором тембров струнных и деревянных духовых инструментов. Миксты с участием одних деревянных духовых, как правило, придают разделам части несколько отстраненный характер, ассоциируясь с надмирским, сакральным началом. Тембр струнных привносит в их звучание объективную, земную окраску.

**Вторая часть** *Унисонов*, по характеру контрастирующая с первой, воссоздает картину крестьянского праздника. Ее жанровой основой стал гагаузский танец *джампарале* с присущими ему непрерывным развёртыванием темы, быстрым темпом и ритмом *аксак*.

Струнные в их низком регистре с присущей им густой и специфической окрашенностью звучания, доминируют в изложении темы части. Их тембр в оркестровой стилистике неофольклорных сочинений П. Ривилиса (начиная с *Симфонических танцев*) нередко будет ассоциироваться с архаикой. Унисон виолончелей в их средне-низком и контрабасов в их средне-высоком регистре, открывающий часть, в ц. 5 сменится унисоном скрипок и альтов, ведущих тему от *h*. Твердый, энергичный характер звучания достигается применением нижнего (у скрипок) и среднего (у альтов) регистров, а также активным участием в изложении мелодической линии открытых струн инструментов (в частности, «жужжащего» скрипичного «баска»).

В среднем этапе развития мелодию исполняют все струнные, разделённые на две линии расстоянием в три октавы (в ц. 7 скрипки и альты начинают мелодическую линию с  $h^2$ , виолончели и контрабасы — с  $H$ ), затем — в две октавы с заполненной серединой (в 3 т. цифры 8 скрипки и альты начинают мелодическую линию с  $h$ , виолончели — с  $H$ , контрабасы — с  $H_1$ ). Ближе к ее окончанию автор вновь использует плотный унисон нескольких партий струнных (скрипок и альтов). В ц. 10 в мелодическую линию эпизодически внедряются отдельные элементы гетерофонии.

Важную роль играет сопровождение танцевальной темы. Басовая линия, на фоне которой разворачивается тематизм, решена как интонационно «размытая» за счет низкого регистра малая секунда  $C-D$  контрабасов *non divisi* (исполняющаяся с участием открытой струны  $D$ ), и «секунд» у литавр ( $C-D$ ,  $G-A$ ), периодически совпадающих с контрабасами. Результатом данного микста является некоторый объективный тембр большого барабана, поставленного в ситуацию инструмента с определенной высотой звука.

В кульминации этой части (ц. 10) отрывистые восьмые ноты в партии тубы в низком регистре, акцентирующие сильные первую и пятую доли такта, имитируют звучание ударного инструмента (авторская ремарка *quasi timpani*). В этом случае партия тубы, исполняющей акценты в своей низкой тесситуре и в какой-то степени теряющей определенную высоту звучания, приобретает колорит древнего молдавского ударного инструмента (*toba mare*).

Тему сопровождают реплики медных духовых инструментов, из которых особенно выделяются встречные октавные ходы двух пар валторн. В изложении шестнадцатыми длительностями, они за счет вязкости своего тембра создают эффект звучания *бучумов*. Подобные октавные ходы у двух тромбонов на фоне «рычащего»  $A^1$  третьего тромбона, продолжают ассоциацию с данным народным инструментом, имитируя его низкий регистр.

Завершают часть две каденции, одна из которых поручена солирующей тубе (ц. 11), другая — солирующему контрабасу (ц. 12). Необычность каденций заключается в том, что данные инструменты за счет особых условий их применения выступают в роли «характерных героев» в юмористическом амплуа.

В своем трактате *Основы оркестровки* Н. Римский-Корсаков советует «в передаче комических и фантастических образов» применять тембр, «по характеру противоположный настроению мелодии...» [3, с. 23]. Как известно, туба, обладающая суровой, массивной звучностью, нечасто применяется в оркестровой практике в качестве солирующего инструмента. Исполняя быстрые пассажи в достаточно высоком регистре, артикуляция тубы становится невнятной, «бормочущей». П. Ривилис противопоставил здесь техническую сложность исполнения стремительного танца *джампарале* (авторская ремарка *possibile il tempo*) специфически мягкой атаке звука, присущей тубе, и не свойственной ей подвижности, что придало первой каденции комический, неуклюжий характер.

Тот же самый эффект присутствует и во второй каденции, исполняемой контрабасом соло. Контрабас, обладающий густым и сочным тембром в низком регистре, как и туба, незаменим в построении глубокой насыщенной оркестровой вертикали, но в качестве сольного инструмента (особенно в его высоком регистре) используется достаточно редко. В данном случае мелодия вновь утрачивает свои естественные качества, приобретая черты пародии за счет ее исполнения инструментом, подвижность и тембр которого противоречит изначальному легкому характеру темы.

Итак, поиски необычных тембров, достигающиеся путем нарочитого несоответствия применяемых оркестровых приемов характеру музыки, придает ее заключительному разделу задорный, комический характер.

В основу тематизма **третьей части** вновь положена тема вокального происхождения, жанровая основа которой — молдавский народный плач-*бочет*.

Оркестровая техника ее реализации отличается от той, что была представлена в первой части, с доминирующими в ней смешанными тембрами. Здесь в качестве основной оркестровой краски изначально выступает монотембровая комбинация, выраженная звучанием трех труб (разница в их тембре создается наличием или отсутствием сурдины). Остальные инструменты композитор максимально приближает к звучанию труб, создавая яркий пример феномена, условно названного нами *воображаемым тембром*. Его специфика обусловлена свойством человеческого слуха удерживать в памяти остроту доминирующего тембра, фиксирующегося в восприятии в виде своеобразного «остаточного» звучания.

Начало части решено как унисон двух гобоев, двух кларнетов и альтов, выдерживающих звук  $e^2$ . На его фоне три трубы (две из них — с сурдинами), образно названные Н. Зейфас «тремя плакальщицами во главе траурного шествия» [4, с. 72], поочередно ведут мелодическую линию, образованную сопоставлением плавно вводимых диссонирующих секунд.

Яркий и запоминающийся тембр труб в начале второй фразы подхватывается и уплотняется унисоном двух флейт и двух кларнетов во второй октаве. К альтам добавляются вторые скрипки, а в завершении фразы — виолончели. Насыщенное экспрессивное звучание данного микста на короткое время сменяется более слабым по силе унисоном флейт, гобоев, кларнетов и засурдиненной трубы, звучащим на фоне педали виолончели в ее высоком регистре. Но в восприятии слушателя иллюзия присутствия трех труб сохраняется.

Звучность последующих тембровых микстов к кульминации пьесы постепенно усиливается как качественно (*molto crescendo*), так и количественно в ц. 15 к унисону двух флейт, двух гобоев и двух кларнетов, подчеркнутых репликой валторны, добавляются три трубы в качестве составляющей оркестровой вертикали. На пике эмоционального всплеска «плач» дважды прерывается резко диссонирующими пассажами трёх труб (*subito molto stringendo, f, crescendo*), поддерживаемых «колокольным» ударом фортепиано (*sff*) на фоне колористических призвуков струнных. Подобный звукоизобразительный приём, создавая впечатление судорожного голосового «спазма», служит своего рода отвлекающим моментом, введенным для того, чтобы момент «выключения» несущих более сильное ощущение труб не был столь резко заметен. После данного пассажа микст флейт, гобоев, кларнетов и валторны (*piu f*), вследствие всей предшествующей эмоциональной и силовой нагрузки, вновь создает иллюзию несколько ослабленного звучания трех труб.

В завершающем разделе иллюзию звучания засурдиненной трубы создаст речитация звука  $h^1$  у солирующей валторны, затем — у флейты. Данная иллюзия может быть объяснена близостью тембров инструментов в их среднем регистре в *piano* и мягкой атакой звука каждого из них. Заканчивается ритуальный «плач» горестным «всхлипом», исполняемым литаврами *glissando tremolo (B – E)*, напоминающим отдаленное тембровое эхо пассажа трех труб.

В последней, **четвёртой части** Унисонов П. Ривилис органично соединяет органную токкату и молдавский народный танец типа *сырбы*, что становится возможным благодаря присущей им схожей моторно-жанровой основе, а также мотивно-вариантной технике развития.

В тембровой драматургии финала нашла свое отражение *органность* как результат расширения палитры оркестровых красок. Специфика заключается в применении постепенных, нечастых смен тембра; следования принципу террасообразной оркестровки при смене тематических микроблоков, а также в различных способах контрастного сопоставления масс. Сам автор подчеркивает в оркестровке темы этой части особую регистровую диспозицию, свойственную органной фактуре; поручая мелодическую линию инструментам, условно разделяемым на группу

лабиальных и группу язычковых<sup>1</sup>. В оркестровке данной части чувствуется опора на опыт инструментовки *Чаконь*.

Всё мелодическое развёртывание в трех разделах финала происходит в унисон и в различных октавных дублировках. Кроме того, во втором и третьем разделе особенностью оркестровой фактуры становятся постепенно надстраиваемые искусственные обертоны (*аликвоты*), подключаемые в верхнем регистре к основным и солирующим голосам на различном интервальном расстоянии (в данном случае — на расстоянии квинты, септимы, ноны).

Тембровая драматургия первого раздела части основана на сопоставлении больших, структурно отчлененных построений, каждое из которых отличается индивидуальным колоритом. Само тембровое решение начальной темы представлено как трехоктавный унисон трех гобоев и валторн в первой октаве (верхний голос), в сочетании с баритон-саксофоном в малой октаве (средний голос) и двух фаготов с тубой в большой октаве (нижний голос), продублированных контрафаготом в контроктаве в басу. За счет преобладания низких регистров их сочетание создает плотную, обобщенно-«духовую» звучность органа с задействованной педалью.

Последующее соединение отличается от предыдущего введением в оркестровую вертикаль контрабасов, заменяющих контрафагот и тубу в нижнем голосе (4 т. от начала). Подобные замены, благодаря близости тембров вышечисленных инструментов в их низком регистре, а также яркости и запоминаемости их звучания в начальном соединении, не заметны слушателю и воспринимаются как единая протяженная тембровая линия.

Типично органным приемом можно считать разнообразные тембровые модификации того или иного мотива, основанные на усиленном или ослабленном повторении предшествующего материала и тем самым создающие иллюзию звучания эха. О разновидностях приемов получения пространственных эффектов Н. Римский-Корсаков писал следующее: «Так называемое эхо, т. е. имитация в приме с более слабой звучностью и потому как бы несколько отдаленная, требует от второго инструмента более слабого, но схожего или родственного тембра с первым инструментом» [3, с. 89–90]. В начальном разделе финала *Унисонов* (ц. 17) данный прием представлен трехоктавным микстом трех флейт в первой октаве, альтов в малой октаве и унисона контрабасов и контрафагота в субконтроктаве. Еще большему эффекту пространства способствует двухоктавный разрыв между средним и нижним этажом оркестровой вертикали, в котором низкие флейты воспринимаются как органная *аликвот*.

Немаловажным драматургическим фактором выступает принцип контрастного сопоставления масс, достигаемый не только сопоставлением большей или меньшей плотности типов фактуры, но и сопоставлением разного качества их плотности. Так, насыщенный, густой микст гобоя, чередующихся пар валторн, двух фаготов и контрабасов (ц. 18), сменяется резким, «рычащим» звучанием двухоктавного унисона двух труб, трех тромбонов и тубы, усиленных бас-кларнетом и контрафаготом. Контраст разного качества плотности данных микроблоков достигается сопоставлением звучания различных групп духовых — вначале группы с преобладающим тембром деревянных, затем — группы с преобладающим тембром медных духовых инструментов.

Типичным для данной части становится контрастное сопоставление регистров, в которых звучит одна и та же тема. Деревянные духовые, ранее излагавшие тему в их среднем и средне-низком регистре, в ц. 19 ведут ее в своем среднем и средне-высоком регистре. Над двумя трубами, попеременно исполняющими мелодическую линию и являющимися основой вертикали (своего рода *принципалом* воображаемого органа), надстраиваются октавы двух гобоев (верхний голос),

---

<sup>1</sup> Лабиальным инструментам, как утверждает сам композитор, свойственна некоторая «рассыпчатость», рыхлость звука, в то время как у язычковых звук более плотный, сфокусированный.

чередующихся кларнета и кларнета-пикколо (средний голос) и бас-кларнета с парой фаготов (нижний голос). Эта достаточно протяженная мелодическая линия прорезается пронзительно звучащими оркестровыми репликами (ц. 19, 5 т.; ц. 20, 1 и 6–7 тт.), основу которой составляют две пары валторн в октаву. В верхнем голосе валторны продублированы двумя флейтами в унисон, в нижнем — баритон-саксофоном с контрафаготом, а также контрабасами (соответственно октавой и двумя октавами ниже). Флейта-пикколо звучит двумя октавами выше верхнего голоса. Таким образом, общий диапазон вертикали составляет пять октав.

В дальнейшей тембровой модификации данной «реплики» центром вертикали становится плотный унисонный микст четырех валторн с двумя фаготами, над которым надстраивается микст двух гобоев, кларнета и трубы, создающих «обобщенный» тембр труб, а также двух флейт и флейты пикколо, звучащих соответственно октавой и двумя октавами выше «трубного» микста.

Завершается первый раздел финала ликующим звучанием мелодического блока, происхождение которого берет начало в оркестровых «репликах». Плотность и пронзительность звучания данной трехоктавной мелодической линии достигается за счет применения составляющих ее инструментов в их высоком регистре ( $es^4$  — у флейты-пикколо,  $es^3$  — у пары гобоев,  $es^2$  — у двух труб и четырех валторн). В последних десяти тактах раздела педаль струнных в высоком регистре ( $b$  — у контрабасов,  $b^1$  — у виолончелей,  $b^2$  — у альтов,  $b^3$  — у скрипок) лишь усиливает его приподнятое эмоциональное настроение.

В среднем разделе финала непрерывное токкатное движение постепенно ускоряется, неуклонно стремясь вверх. Его начало представлено соединением поочередно вступающих двух флейт-пикколо и пары кларнетов (ц. 22) с расстоянием в две октавы. Далее в нижнем этаже мелодии кларнеты сменяются близкими им в низком регистре фаготами; ранее незаполненная середина — звучанием пары гобоев с эпизодически вступающим кларнетом. В верхнем голосе добавляется квинтовая надстройка «свободной» флейты-пикколо (ц. 23) наподобие органного *квинтатона*.

Благодаря чередованию разноинтервальных микстур и разнообразию тембровых соединений композитор достигает богатства звуковой палитры. Так, в ц. 24 фонический эффект звучания аликуота создает надстройка, образующая интервал ноны между первым гобоем и флейтой-пикколо, и септиму между первым гобоем и микстом второго фагота, первой валторны и альтов. В ц. 25 контрастное двухголосие двух флейт-пикколо с начальным интервалом септимы образует квинтовый аликуот, надстраивающийся над октавным микстом малого кларнета и альтов (верхний голос), двух гобоев и валторны (средний) и кларнета (нижний голос).

Вторая волна *crescendo* приводит к двум мощным Ре-мажорным аккордам (ц. 26), затем начальная тема части звучит у литавр, а поверх нее, у скрипок, вступает новая тема третьего раздела. Мелодия перебрасывается от трехоктавного унисона деревянных духовых к струнным, время от времени перебиваясь призывной репликой унисонного микста медных духовых — четырех валторн, двух труб и тромбона. Начиная с ц. 32, мелодия изложена плотным трехоктавным унисоном струнной группы с фаготами, над которым надстраивается сложный аликуот, представляющий собой квинтовое соединение двух гобоев и двух кларнетов с надстроенной октавой выше кларнетов и гобоев квинтой трех флейт-пикколо. Внезапный удар колокола и фортепиано прерывает мощный звуковой поток, завершая часть Фа-мажорным аккордом духовых.

Таким образом, исходной композиционной идеей *Унисонов* стала необычная тембровая реализация тематизма (вокального генезиса — в первой и третьей частях, инструментального — во второй и четвертой), заключающаяся в передаче его различных унисонных вариантов средствами симфонического инструментария. Соединения в унисон двух и более тембров, придавая звуковому

колориту разделов первой части достаточную густоту, мягкость и силу, создают эффект ровного хорового звучания.

В тематизм второй части, благодаря особому выбору инструментального состава, привносится элемент архаичного народного празднества, а каденции, завершающие часть, наделены комическими чертами, реализующимися за счет несоответствия исполняемой мелодии особенностям тембра и звукоизвлечения ведущих ее инструментов (в данном случае, солирующих тубы и контрабаса).

Композиционная особенность третьей части основана на реализации феномена *воображаемого тембра*, сущность которого выражается в том, что различные тембровые комбинации, звучность которых вследствие частой сменяемости составляющих и в силу слуховой инерции воспринимается как единая, создают иллюзию постоянного присутствия ее главных действующих лиц — трех «разнотембровых» труб.

И, наконец, *органность*, присущая звучанию четвертой части и применяемая автором как средство расширения собственно технологических границ оркестровки, связана со звучанием темы в различных оркестрово-тембровых вариантах (в интервал примы, октавы, нескольких октав и в других интервальных соединениях), создающих протяженные мелодические линии. Важную роль здесь играет террасообразная оркестровка и «специфическая регистровая диспозиция», проявляющаяся в особенностях тембровой трактовки темы финала.

#### Библиографические ссылки

1. ФРАЁНОВ, В. Фактура. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1974, т. 5, с. 754–761.
2. Псалмодия. В: *Википедия* [online]: Свободная энциклопедия. [accesat 21 mai 2014]. Disponibil: <http://ru.wikipedia.org/wiki/псалмодия>.
3. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Основы оркестровки*. Т. 1. Москва-Ленинград: Музгиз, 1946.
4. ЗЕЙФАС, Н. Павел Ривилис. В: *Композиторы союзных республик*. Москва, 1977, вып. 2, с. 35–82.
5. РИВИЛИС, П. *Унисоны*. Партитура. Москва: Музыка, 1976.

#### **QUATRE TABLEAUX POUR ORCHESTRE À CORDES БОРИСА ДУБОССАРСКОГО: МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКФРАСИС ИЛИ ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОСЛАНИЕ**

*QUATRE TABLEAUX POUR ORCHESTRE À CORDES DE BORIS DUBOSARSCHI:  
EKFRASIS MUZICAL SAU UN MESAJ ARTISTIC INDIVIDUAL*

*QUATRE TABLEAUX POUR ORCHESTRE À CORDES BY BORIS DUBOSSARSCHI:  
MUSICAL EKFRASIS OR INDIVIDUAL ARTISTIC MESSAGE*

#### **ГАЛИНА КОЧАРОВА,**

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

*Статья посвящена произведению Бориса Дубоссарского «Quatre tableaux pour orchestre à cordes» («Четыре картины для струнного оркестра») и представляет собой аналитический этюд этого цикла с точки зрения его жанра и основной концепции. Трактуя жанровое название в семиотическом аспекте, автор предлагает идею музыкального экфрасиса. Однако анализ образной концепции и методов драматургического развития позволяет ей сделать вывод о присутствии в цикле черт сюиты, со свойственным каждой из частей замыслом. В целом же общий контекст сочинения позволяет увидеть, что в его основе лежит идея индивидуального художественного послания, ориентированного как на объективное, так и на субъективное восприятие.*

**Ключевые слова:** Борис Дубоссарский, музыкальная картина, сюита, цикл, камерный оркестр, авторское жанровое наименование, музыкальный экфрасис, композитор Республики Молдова, индивидуальное художественное послание.

Articolul de față este dedicat examinării piesei „*Quatre tableaux pour orchestre à cordes*” de Boris Dubosarschi și prezintă analiza acestui ciclu de tablouri muzicale sub aspectul genului și al conceptului general. Abordând atribuția generică a lucrării în context semiotic, autoarea propune termenul de ekfrazis muzical. Însă analiza cercului de imagini și a metodelor de dezvoltare a dramaturgiei muzicale relevă manifestarea unor idei caracteristice în fiecare din cele patru tablouri — toate având denumiri proprii, îi permit autoarei de a constata prezența în acest ciclu a trăsăturilor suitei instrumentale. Contextul general al lucrării demonstrează faptul că la baza ei stă ideea unui mesaj artistic individualizat orientat atât spre o percepție obiectivă, cât și spre una subiectivă.

**Cuvinte-cheie:** Boris Dubosarschi, tablou muzical, ciclu, suită, orchestra de cameră, denumirea de autor a tipului de gen, ekfrazis muzical, compozitor din Republica Moldova, mesajul artistic individual.

This article is devoted to the musical composition “*Quatre tableaux pour orchestre à cordes*” („*Four musical pictures for string orchestra*”) by Boris Dubossarsky, a composer from the Republic of Moldova, and represents an analytical study of this cycle. The author analyzes this work in the semiotic aspect and proposes the term of musical ekphrasis. Besides that, she investigates the composer’s conception of genre and the complex of images in the aspect of the title of the cycle and the titles of all pieces from this chamber suite which has features of an individual artistic message.

**Keywords:** Boris Dubossarsky, musical pictures, suite, cycle, string orchestra, composer’s conception of genre, musical ekphrasis, composer from the Republic of Moldova, individual artistic message.

Борис Дубоссарский — один из наиболее талантливых композиторов и музыкальных педагогов Молдовы нашего времени — в своем творчестве обращается преимущественно к жанрам инструментальной музыки, и это вполне понятно, поскольку он, скрипач по своей исполнительской специальности, в совершенстве знает природу струнных инструментов. Помимо этого, прекрасное композиторское образование (по сочинению — в классе В. Загорского и, в индивидуальных контактах, у С. Лобеля, по гармонии — у Л. Гурова, по полифонии — у М. Копытмана, по истории смычкового искусства — у Б. Котлярова) дало ему возможность существенно расширить круг интересующих его жанров, включая такие масштабные, как симфония, кантата и многие другие. Контакты же с талантливыми исполнителями (в том числе и играющими на молдавских народных инструментах) определили его опыты с редкими порой составами инструментального ансамбля, позволяющими использовать интересные тембровые «миксты».<sup>1</sup> Есть в его творческом багаже и примеры оригинального стилизового моделирования — подобно *Вивальдиане* — Концерту для наия и струнного оркестра. Его, перейдя порог 65-летия, композитор представил, в том числе, на своем юбилейном вечере 9 февраля 2012 года в Органном зале Кишинева, включив в программу также три части из *Партиты* для наия с камерным оркестром, цикл романсов, квартетные и сольные пьесы. Концерт замыкали *Четыре картины для струнного оркестра* (*Quatre tableaux pour orchestre à cordes*), прозвучавшие в тот раз под управлением Кристиана Флори. Сам факт такого показа, увенчивающего всю вереницу номеров, означает, на наш взгляд, что композитор полагал это произведение очень важным для себя.

Сочинение это имеет свою интересную историю Предшественником его стал цикл *Пять картин для струнного квартета*, который Б. Дубоссарский написал в 1987 году, а затем, в 1990

<sup>1</sup> Более подробно о творческой биографии Б. Дубоссарского, анализируя ряд его камерно-инструментальных сочинений, пишет Ирина Белтей в своей дипломной работе *Борис Дубоссарский: некоторые направления творческого поиска в области камерно-инструментальной музыки*, выполненной к 60-летию юбилею маэстро и с успехом защищенной под моим руководством в АМТАР в 2007 году. В этой рукописи, к сожалению, не изданной, определенное внимание уделено также и его циклу *Четыре картины для камерного оркестра*.

году, на его основе создал новую версию<sup>2</sup>, опустив одну из частей — по его словам, чисто квартетную по своему духу. Это была не просто переделка: в получившемся симфонизированном произведении сложилась иная, переосмысленная общая концепция.

*Четыре картины*, сохранив следы более раннего квартетного цикла, привлекают также характером программного замысла, в связи с которым автором были отобраны и названия частей, и общее жанровое обозначение. Оно (особенно если иметь в виду нечастое обращение композитора к программным разъяснениям) имеет особый смысл для слушателя. Для музыковеда оно также дает пищу для размышлений — и прежде всего в плане уточнения жанра цикла и составляющих его картин.

Начнем с разговора о том, как обычно истолковывается само понятие «музыкальная картина». Так, О. Соколов в своей работе *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры* пишет: «Этот жанр выделяется среди всех прочих в музыке своей художественной функцией. Как гласит само название, и подтверждают лучшие образцы, музыкальная картина должна создавать целостно-пространственный, «симульный» образ, аналогичный статическим в изобразительном искусстве. <...> Очевидно, главную роль здесь играет самостоятельное стремление музыки к отражению видимого предметного мира» [2, с. 90]. Возникает вопрос: необходимо ли в музыке такое возвращение к миметическому принципу, предполагающему сиюминутный или интроспективный, основывающийся на эстетике воспоминания взгляд на мир? Или индивидуальное художественное послание слушателю предполагает все-таки примат интерпретирующего сознания более чем, скажем, изобразительное искусство, и потому не может быть рабом механистического отражения?

В этом плане не случайно, опираясь на труды А. Логвиненко, М. Арановского, В. Розина, О. Ендуткина в своей диссертации *Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков* напоминает о введенном в музыковедении термине *картинность*, отмечая: «Картинность есть некое широкое понятие, связанное, в целом, с конкретизацией образности, визуальными представлениями, возникающими в процессе художественной перцепции. Это позволяет расценить данное явление как тип художественного мышления, выражающийся в таком способе репрезентации действительности, при котором эмоциональные впечатления являются импульсом для ассоциаций их с предметными образами» [3]. Как видим, автор на первое место ставит при этом опыт индивидуального восприятия художником визуальных образов, становящегося стимулом для рождения музыкального замысла.

Однако в любом случае в программности такого рода, устанавливающей обязательную связь между визуальным и музыкальным рядом, на наш взгляд, присутствует близость приему *экфрасиса*. Здесь уместно пояснить, что *экфрасис* (или *экфразис*, от древнегреческого ἔκφρασις, в свою очередь — от ἔκφράζω — высказываю, выражаю) близок *метафоре* и объясняется в литературоведении как «описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте» [4]. В кандидатской диссертации Е. Третьякова *Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков*, где этот прием осмысливается в семиотическом аспекте, автор определяет сущность экфрасиса как случай «художественной дискурсии, осуществляемой между объектом, инициировавшим появление текста <...> и собственно экфрастическим текстом в условиях эстетической коммуникативной цепи» [5].

Отметим, что исследователь делает здесь попутно немаловажное для нас замечание: «Вербальная интерпретация активно функционирует и в применении к эстетическому объекту не

---

<sup>2</sup> Партитура издана с помощью Симона Камартина (Швейцария) в 2003 году [1] и включает в себя также список инструментальных сочинений Б. Дубоссарского разных лет.



только вербального, но и иных кодов» [5], что дает нам право ввести понятие *музыкального экфрасиса*. И в литературном, и в музыкальном экфрасисе имеет место интерсемиотический переход и, соответственно, происходит интерсемиотическая трансформация. Правда, в литературе экфрасис связан с заменой живописного кода вербальным, в музыке же имеет место скорее переход от иконического к общесмысловому кодированию, да и само название «музыкальная картина», метафоричное по своей сути, может быть направлено не на прямую зависимость от внешнего впечатления, сколько, наоборот, на стремление ориентировать слушателя на внутреннее представление некоей картины или определенного круга образов, близких тем, что видятся автору сочинения. Так или иначе, задачей композитора становится создание интерпретативной модели, которая включается в акт коммуникации между ним и слушателем.

Именно на это указывает О. Соколов, отмечая, в чем заключается различие между картиной в изобразительном искусстве и в музыке: «Эстетическая задача музыкальной картины, таким образом, аналогична изобразительному искусству, но в музыке она может быть решена только специфическим способом: путем подчеркивания длительного постоянства музыкального впечатления с одной стороны и, с другой, использования преимущества временного искусства. Если живопись или скульптура запечатлевают явление в одном моменте его жизни, проецируя на этот момент всю его жизнь, то музыка может передать само течение Жизни» [2, с. 90–91]. И далее автор добавляет: «Важнейшую особенность музыкальной картины поэтому составляет своеобразный динамизм, заключающий в себе различные колебания, а подчас и взаимопроникновение динамики и условно-музыкальной статики. То, что эта пара понятий, имеющая для музыки универсальное значение, попадает в эстетический фокус жанра, объясняется особым типом интонационного сопереживания — созерцательной точкой зрения, которая создает в восприятии дистанцию от объекта, ослабляет ощущение напряженности или полярности эмоциональных состояний и препятствует их идентификации с собственными переживаниями слушателя» [2, с. 91].

Как же воплощаются принципы жанра музыкальной картины у Б. Дубоссарского? Заметим, что музыкальные картины, собранные им в единый цикл, наделены автором, в свою очередь, собственными названиями, однако их заголовки, не вызывая прямых зрительных ассоциаций, направлены скорее на создание мысленных аналогий не столько с картинами, сколько с чисто музыкальными жанрами: I – *Elegia*, II – *Scherzo-capriccioso*, III – *Méditation*, IV – *Bolero*. В результате все четыре пьесы воспринимаются как части свободно построенной сюиты, объединяемой по законам двукратного парного темпового контраста (*Adagio – Allegretto scherzando – Lento – Moderato. Ben ritmico*), а также наличием тональных связей между частями и даже интонационными переключками. Есть и своеобразные динамические «рифмы»: три первые части заканчиваются затиханием громкости — *morendo* обозначено после *p* и истаявающего «в высях» соло скрипки в конце первой части. Тихому началу отвечает затем тихая же кода в драматичной второй части, с кратковременным «всплеском» динамики в конце после *p* и затем быстрым динамическим спадом до *ppp*. Движением от исходного *p* и *dolce* отмечено начало третьей части, ведущей к *ppp*, а затем к *pppp* в конце её. И лишь в *Bolero*, открывающемся звучанием *pp* на *pizzicato*, в коде после *pp* идет вторжение *mf* и лишь потом, после *diminuendo*, появляется завершающий весь цикл общий аккорд на *sf*.

Особая драматургическая роль тишины в этой сюите музыкальных картин видится в любовании акустической атмосферой чистоты, возвышенности, что оценивается в современном музыкознании с позиций некой семантической двойственности этого феномена. Как пишет И. Некрасова, только «в сочинениях монодраматургического типа создание звучащей материи тишины является основной и единственной задачей автора. Нередко в таких сочинениях тишина становится синонимом созерцательной красоты, особого эстетизма, изысканности или природной

«тихости», естественности. Ведущими факторами развития здесь являются: статичность времени, экстенсивный тип развития-развертывания, отказ от жанрового прообраза, десемантизация средств. Истоки такой тишины коренятся в симфонических Адажио, в камерных сочинениях XIX–XX веков» [5, с. 155–156]. Таким образом, поскольку именно тишина и создает здесь атмосферу созерцательности, она способствует созданию эффекта картинности.

Пьесы из цикла *Quatre tableaux pour orchestra à cordes* Б. Дубоссарского, впрочем, нельзя отнести к монодраматургическим сочинениям, в них важную роль играют контрасты, причем именно тихие разделы подчеркивают, делают более выпуклыми и яркими динамичные эпизоды сочинения. Уже в первой части — *Элегии*, открывающейся на *pp* мягко звучащим хором струнных *divisi*, выдержанным скорее в духе колыбельной, внимание сразу привлекает экспрессивная, исполняемая на баске тема-монолог скрипки. Она вовлекает постепенно в общее переплетение линий и остальные голоса и приводит к яркой, высоко драматичной кульминации, после которой свободный монолог-речитатив солирующей виолончели в высоком регистре, подобно каденции, концентрирует в себе особое напряжение. После стремительного ниспадения пассажей виолончели и фермат — остановок на затихающих басовых нотах, вводящих слушателя в состояние ожидания, возвращение тихой темы-хорала у засурдиненных струнных *divisi* на *ppp*, уравнивая форму, в репризе-коде воспринимается как показ фонового элемента, сопровождающего легкое, прихотливое движение триольных фигур у первой скрипки соло. Эффект тишины способствует и смягчению общего уровня диссонантности, достигаемого за счет секундовых «трений», создающих местами эффект политональных сочетаний.

Вторая часть — *Scherzo-capriccioso* — лишь поначалу, на наш взгляд, соответствует по характеру музыки авторскому названию, довольно быстро переключаясь в сферу токатных «злых» образов. Резкие перепады звучности, остигатное движение позволяют аккумулировать здесь напряжение до уровня, временами напоминающего о симфонических «военных» полотнах Шостаковича (как, например, о Токкате из Восьмой симфонии). Эту общность подчеркивают и характерные интонационные обороты в диапазоне уменьшенной кварты и ходы по звукоряду тон-полутон, параллелизмы акцентируемых и остро диссонирующих больших септим, используемых как элементы полигармонических вертикалей, связываемых противоположным голосоведением высшего порядка, а также данных в глиссандном движении — восходящем и нисходящем одновременно. Кульминационную зону образует здесь раздел *Allegro molto. Furioso*, не завершаемый, а обрываемый в своем неистовом «нагнетании зла». Последующий после «говорящей» ферматы на тактовой черте возврат к остиганию повторяемому в басах, но, тем не менее, затаенно звучащему исходному мотиву, вступающему в диалог с короткими ответными репликами первых и вторых скрипок и альтов, слишком краток по времени, чтобы уравновесить состояние пережившего психологическую драму героя, не наблюдавшего со стороны трагедию (возможно — трагедию Холокоста), а прошедшего по тропе страданий бок о бок с ее участниками.

Эту задачу — осмысления трагедии и поиска утешения в более неторопливом и развернутом диалоге — композитор решает лишь в следующей, третьей части — *Медитации*, где особую роль играет сольное начало, по-своему обнаруживающее себя уже в первой части, а теперь обретающее новое дыхание в характерном для неоромантического мышления контексте. Здесь молчание, тишина, возникающие после кульминации первого раздела, предвосхищают новый всплеск эмоций, достигающих высокого уровня динамики в эпизоде *Più mosso*. В нем на гребне волны воображение позволяет услышать в вернувшейся начальной теме, обретшей мощный, победный характер в представлении альтов, виолончелей и контрабасов, звучание наподобие тембра басов симфонического оркестра, противопоставляемых исступленному остиганию первых и вторых скрипок. Так создается объемное резонирующее пространство, заполненное обертонами и гармонически проясненное по колориту. В краткой же репризе-коде засурдиненные скрипки,

играющие исходную тему в верхнем регистре в параллельную дециму, напоминают по характеру органные миксты, представляя исходный образ ещё в одной ипостаси.

Единственная в этом сюитном цикле танцевальная часть — *Болеро* — по сути, единственная музыкальная картина массового танца. Однако она не вполне соответствует избранной модели танца по жанровым признакам — прежде всего, поскольку она необычна она по своему метрическому облику. Написанная в размере 5/4, организованном по типу 3+2, с синкопированным «вторжением» четверти на второй доле, она, однако сохраняет в фигуре аккомпанемента черты характерной для испанского танца ритмоформулы. Легкость и изящество ее звучания поначалу соответствуют скорее жанру пикантного юмористического скерцо, и этому впечатлению способствует также прием *pizzicato*, господствующий в начальных вариациях. Очевидно, однако, что далее уже само название по образцу равелевского *Болеро* продиктовало композитору идею оркестрового варьирования: от исподволь начинающегося развития путем постоянного обновления на фоне остигатного ритмического движения оно приводит к проведению кантиленных тем. Вначале это происходит у виолончелей *arco* в высоком регистре, вносящих контраст в общее звучание, а затем у первых и вторых скрипок, идущих в дециму на фоне активизирующихся, вплоть до индивидуализации, партий аккомпанемента (даже у контрабасов, вместо исходной остигатной фигуры, появляется новая остигатная формула, с глиссандным элементом).

Нарастание динамики в этой части приводит и к измельчению ритмических единиц, и к нарастанию громкостному. Обновляется на всём протяжении пьесы (а точнее — танцевальной картины, массовой сцены) и интонационный фонд, за счет накопления полутоновых ходов, особенно экспрессивно звучащих в контексте этой, наиболее диатоничной части, вкрапления же увеличенной секунды служат намеком на национально-характерные детали музыкальной речи, включая функцию этнической памяти и придавая этой картине дополнительный локальный колорит.

Отдельный предмет для разговора при обсуждении этого сочинения — разнообразие штрихов у струнных. Композитор, «изнутри» знающий специфику оркестровой игры, использует здесь весь арсенал штрихов, в том числе и более характерных для сольного исполнительства — таков, например, прием *staccato* у скрипок и альтов. Это особенно показательно для финала, несмотря на то, что именно в этой части на первый план выходит не столько сольное, сколько ансамблево-оркестровое начало.

Особую роль играют в цикле, как уже говорилось ранее, сольные и диалогические эпизоды, придающие индивидуализированность общему замыслу сочинения. Фактически, таким образом, композитор достигает высокой степени синтеза средств, характерных как для оркестровой, так и для камерно-ансамблевой партитуры, то поднимая оркестр до уровня симфонического, то трактуя его, в том числе, и как ансамбль солистов, порой вступающих в отношения концертирования. Тем самым автор расширяет круг выразительных возможностей камерного оркестра, столь необходимых ему в процессе создания *индивидуального художественного послания*, каким видятся его *Четыре картины для струнного оркестра*. По сути дела, отталкиваясь от идеи цикла картин, связанного с переводом визуальных впечатлений в сферу музыкальных событий — т. е. реализуя принцип *музыкального экфрасиса*, Борис Дубоссарский прибегает к *инверсии смысла* этого слова. Он, частично сохраняя в своих пьесах лишь отдельные черты картинности, уходит от прямой иллюстративности, пассивной созерцательности, направляя слушателя мыслью скорее в сторону объективных и субъективных размышлений, ориентируя его на опозитивированное восприятие мира во всем его многообразии, но в преломлении сквозь призму авторского его видения.

---

**Библиографические ссылки**

1. DUBOSARSCHI, Boris. *Quatre tableaux pour orchestra à cordes*. Disentis/Mustér: Sordino Ediziuns Musicalas, 2003. SEM 0315.
2. СОКОЛОВ, О. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры*. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1994.
3. ЕНДУТКИНА, О. *Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения [online]. В: disserCat – электронная библиотека диссертаций. [accesat 21 apr. 2014]. Disponibil: <http://www.dissercat.com/content/zhanr-muzikalnoi-kartiny-v-simfonicheskom-tvorchestve-russkikh-kompozitorov-vtoroi-poloviny-#ixzz2zX0r3b87>.
4. Экфрасис. В: *Википедия* [online]: Свободная энциклопедия. [accesat 21 apr. 2014]. Disponibil: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Экфрасис>.
5. ТРЕТЬЯКОВ, Е. *Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков* [online]: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. В: disserCat – электронная библиотека диссертаций. [accesat 21 apr. 2014]. Disponibil: <http://www.dissercat.com/content/ekfrasis-kak-matrichnaya-reprezentatsiya-obraznykh-znakov#ixzz2zXZ9gB4D>.
6. НЕКРАСОВА, И. О драматургических функциях тишины в современной музыке. В: *Южно-Российский музыкальный альманах* – 2006. Ростов-на-Дону, 2007, с. 155–158.

#### IV. Muzica de cameră

##### SUITA CINCI PEȘREVURI (PE MOTIVELE MELODIILOR LUI DIMITRIE CANTEMIR DE ZLATA TKACI: ASPECTE ALE DIALOGULUI STILISTIC

THE SUITE FIVE PEȘREVS (ON MELODIES BY DIMITRIE CANTEMIR) BY ZLATA TKACH:  
ASPECTS OF STYLISTIC DIALOGUE

**TATIANA BEREZOVICOVA,**

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

*Articolul de față este consacrat cercetării suitei „Cinci peșrevuri” pentru cvartet de coarde de Zlata Tkaci — lucrare care ocupă un loc aparte printre ciclurile de suită semnate de compozitoare. Ciclul se examinează sub aspectul particularităților de gen, arhitectonicii, structurii părților, scriiturii, procedeele de dezvoltare a tematismului etc. Autoarea realizează analiza comparată a Peșrevurilor Z. Tkaci cu peșrevurile lui D. Cantemir care au constituit sursa tematică a suitei. În urma cercetării se formulează unele concluzii referitoare la semnificația ciclului examinat în contextul creației de suită a compozitoarei și la metoda de abordare de către ea a materialului muzical străin.*

**Cuvinte-cheie:** Zlata Tkaci, Dimitrie Cantemir, peșrev, melodie, folclor, suită, ciclu instrumental, cvartet de coarde, dialog stilistic.

*The present article is devoted to the analysis of the suite “Five peșrevs” for string quartet by Zlata Tkach — a work that occupies a special place among the suite cycles written by the composer. The cycle is analyzed under the aspect of genre particularities, architectonics, structure of the parts, writing, ways of developing the themes etc. The author makes a comparative analysis of the peșrevs by Zlata Tkach with those written by D. Cantemir that constituted the thematic source of the suite. As a result of the research the author made some conclusions concerning the significance of the analyzed cycle in the context of the composer’s creation of suites and her methods of approaching foreign musical material.*

**Keywords:** Zlata Tkach, Dimitrie Cantemir, peșrev, melody, folklore, suite, instrumental cycle, string quartet, stylistic dialogue

Genul de suită instrumentală ocupă un loc important în creația Zlatei Tkaci. Printre factorii cei mai importanți care se relevă cu pregnanță în majoritatea din cele 13 suite se evidențiază înclinația spre folclor. De la primii săi pași în creația componistică Z. Tkaci a manifestat constant un interes vădit față de folclorul musical românesc al cărui colorit intonațional și ritmic l-a deprins din fragedă copilărie. În ultimele decenii ale vieții autoarea s-a îndreptat și spre muzica populară evreiască, fapt ce i-a modificat lexicul componistic, marcând astfel o nouă spiră în evoluția stilului său [1, p. 27].

Utilizarea particularităților folclorului muzical românesc și evreiesc este absolut firească pentru Z. Tkaci, ambele surse prezentând ceva asimilat și îndrăgit din copilărie, păstrat și crescut cu dragoste în adâncimile firii. În această ordine de idei pare întrucâtva neobișnuită adresarea Z. Tkaci la muzica turcească în ciclul *Cinci peșrevuri (pe motivele melodiilor lui Dimitrie Cantemir)* pentru cvartet de coarde scris în 1991. Putem presupune, însă, că există cel puțin trei motive care au condiționat alegerea unui material destul de exotic pe atunci. Impulsul inițial (despre această mărturisire și însăși Z. Tkaci) i-a dat-o cartea *Dimitrie Cantemir. Creații muzicale* [2] — o ediție îngrijită de soțul compozitoarei, muzicologul Efim Tkaci, autor al mai multor eseuri despre Cantemir, care a realizat și prefață la culegerea susmenționată.

Al doilea impuls, mai profund și, probabil, cel mai principal, îl puteau constitui calitățile imanente ale creațiilor muzicale semnate de Dimitrie Cantemir — o comoară nestemată care menține valorile perene ale culturii tradiționale turcești.

Un al treilea impuls se ascunde posibil în similitudinile stilistice între muzica turcească și cea evreiască descoperite de Z. Tkaci. În această ordine de idei pare deloc întâmplător faptul că *Cinci*

peșrevuri au fost semnate în același an cu suita *Din folclorul evreiesc* pentru cvartet de coarde. Ambele cicluri au apărut la începutul anilor '1990 — anume atunci, când motivele evreiești au marcat „schimbarea la față” considerabilă a stilului compozitoarei.

Orice adresare a unui compozitor la o muzică străină ca izvor de inspirație pune problema interacțiunii a două sisteme stilistice, a modalității de însușire de către acesta a muzicii împrumutate. În ceea ce privește suita *Cinci peșrevuri* de Z. Tkaci, deosebirea produsului final de prototip este considerabilă. Apelând la muzica turcească creată cu circa trei secole în urmă, compozitoarea o tratează de pe pozițiile unui compozitor european al secolului XX și o abordează în concordanță cu principiile compoziționale caracteristice propriei sale muzici. Ca de obicei, Z. Tkaci nu se rezumă la o simplă aranjare. Metoda sa de prelucrare a originalului se încadrează în ceea ce a fost determinat de V. Axionov ca „transformare” și „asimilare” [3] și poate fi observat în mai multe lucrări ale Z. Tkaci bazate pe material folcloric. Concretizând sensul acestei metode, G. Cocearova o apreciază ca un „mod analitic de abordare” a folclorului: „separând nucleul incipient, ea (compozitoarea — n.n.) îl folosește ca impuls de pornire care în procesul de desfășurare atinge nivelul unei idei proprii caracterizate printr-un înalt grad de dezvoltare și generalizare” [1, p. 169]. Pare relevantă și observația lui Z. Stolear asupra lucrului compozitoarei cu folclorul: „Orice prelucrare făcută de ea nu este o armonizare obișnuită sau o colorație variațională elementară a unei melodii populare evreiești, ci este o creație muzicală de sine stătătoare ce demonstrează trăsăturile individuale ale stilului său de autor” [4, p. 25].

Așadar, în suita *Cinci peșrevuri* muzica turcească și maniera componistică a Z. Tkaci intră într-un dialog stilistic activ, ale cărui repere vom încerca să le demonstrăm prin compararea suitei *Cinci peșrevuri* cu mostrele muzicale puse la baza ei, menționând atât semnele distinctive, cât și punctele de tangență.

Alegând cinci piese din cele 28 peșrevuri publicate ale lui Dimitrie Cantemir (nr. 2, 6, 9, 12, 13<sup>1</sup>), Z. Tkaci compune în baza lor un ciclu instrumental de suită care denotă vădit legitățile genului respectiv. Menționăm că peșrevul ca gen provine și el din lumea formelor ciclice, având o legătură genetică cu suita: menirea peșrevurilor în timpurile lui Cantemir a fost de a preceda lucrările vocal-instrumentale de formă amplă, adică „a constitui introducerea pentru compozițiile muzicale de anvergură, precum era suita orientală <...>. În termenii muzicii academice europene, peșrevul turcesc are similitudini cu preludiul” [5, p. 71]. Însă în zilele noastre peșrevurile lui Cantemir există ca piese de sine stătătoare (și în sensul acesta ele sunt asemănătoare preludiului european care s-a emancipat ca gen aparte în sec. XIX).

*Cinci peșrevuri* de Z. Tkaci reprezintă o suită modernă alcătuită din cinci miniaturi-schițe, fiecare întruchipând o imagine, o dispoziție redată într-o formă mai mult sau mai puțin dezvoltată. Închegate într-o formă ciclică, piesele îndeplinesc niște funcții compoziționale relativ stabile<sup>2</sup>, ceea ce asigură formei o anumită unitate. Suita demonstrează următoarea succesiune de tempo: *Andantino* – *Allegro* – *Allegretto* – *Sostenuto* – *Moderato*. Deși în ciclu prevalează tempourile moderate, aceasta nu aduce la monotonie, deoarece piesele contrastează între ele prin baza lor de gen, prin caracterul imaginilor, scriitura etc.

**Partea I** a suitei reprezintă o mișcare lentă (*Andantino*, 3/4) a cărei material melodic este preluat din *Peșrevul în modul büzürk* nr. 6 de D. Cantemir. Muzica sobră și lină a peșrevului redă un sentiment apăsător de tristețe. Această atmosferă se păstrează și în piesa Zlatei Tkaci, stabilindu-se deja în introducerea care începe cu intonații de suspin, văietare:

<sup>1</sup> Aici și mai departe numerotarea peșrevurilor se efectuează după cartea lui V. Ghilaș *Dimitrie Cantemir în istoria culturii muzicale* [5]. Această monografie ne-a servit drept sursă principală de informații privitoare la peșrevurile lui D. Cantemir, peșrevul ca gen și specificul muzicii turcești în general.

<sup>2</sup> Despre această scrie T. Livanova [6].

## Exemplul 1. Z. Tkaci.

## Cinci peșrevuri. Partea I



Dialogul între violina II și violă formează fundalul continuu pe care se desfășoară fără grabă o temă curgătoare, duioasă, cu o nuanță nostalgică, încredințată violoncelului și violei I. Tema se derulează în partida violoncelului germinând din intonația de suspin:

## Exemplul 2.

## Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea I



Modul peșrevului lui Cantemir, în perspectiva teoriei occidentale, corespunde minorului melodic, iar pe alocuri și celui doric, construit de la sunetul *a*. În piesa Z. Tkaci muzica denotă trăsături ale modului minor armonic bazat pe dominantă, dezvăluind o concurență între două tonici — *a* și *e*, cea de-a doua chiar pretinzând să fie una principală. O altă caracteristică a modului este secunda mărită care apare ca interval melodic (în partida violei, mm. 47–48), dar este utilizată activ și ca interval armonic format pe verticală. Secunda mărită se manifestă în diferite voci și indirect, la distanță, ca un element latent al tetracordului *e – fis – gis – a* (a se vedea ex.1).

După cum se știe, modul de dominantă are o proveniență orientală, întâlnindu-se des și în muzica turcească<sup>3</sup>. Transformând melodia lui Cantemir sub aspect modal, Z. Tkaci, probabil, a avut intenții s-o facă și mai specifică, mai expresivă, atribuindu-i totodată și unele trăsături care o apropie de muzica evreiască. În această ordine de idei pare semnificativ faptul că toate cele patru piese ce constituie ciclul Z. Tkaci *Din folclorul evreiesc* au la bază structuri modale analoage, cu secunda mărită între treptele a II-a și a III-a<sup>4</sup>.

Forma piesei este una monopartită asemănătoare cu perioada, cu toate că contururile ei nu se încadrează riguros într-o structură tipică. Piesa este constituită din cinci secțiuni-propoziții detașate una de alta prin cezuri mai mult sau mai puțin sesizabile:

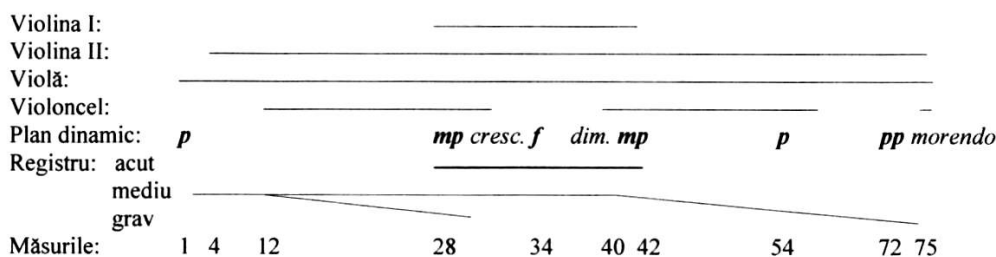
Conținut tematic:		a	+	b		b <sub>1</sub>		b <sub>2</sub>	+	b <sub>3</sub>		Coda
Structură:	Introducere	—		∨	—		—		∨	—		
Nr. de măsuri:	11	9	+	14		[17]		9	+	13		13

Dacă vom lua ca reper partida violoncelului (linia de jos), atunci forma poate fi apreciată ca o perioadă compusă constituită din patru propoziții (9+14 + 9+13). Factorul principal ce nu permite să apreciem structura univoc, este incluziunea secțiunii *b<sub>1</sub>* (partida violei I, linia de sus, 17 măsuri) care se suprapune pe sfârșitul frazei violoncelului, voalând astfel cezura a doua. La rândul său, și cadența secțiunii *b<sub>1</sub>* se estompează prin intrarea pretimpurie a violoncelului. Asupra arhitectonicii piesei acționează și prezența fundalului violei II și violei, a căror mișcare neconținută creează o „ligatură” fluctuantă, ascunzând cezurile și atenuând perceperea cadențelor.

<sup>3</sup> Melodii scrise în modul asemănător putem găsi și printre peșrevurile lui Cantemir (nr. 9, 18 ș. a.).

<sup>4</sup> Marele culegător și cercetător al folclorului evreiesc M. Beregovski care a publicat în culegerile sale numeroase melodii construite în acest tip de mod, îl numește „mod frigid modificat” [7]. Modul acesta are și alte denumiri [8].

Piesa dezvăluie și forma de planul doi care poate fi apreciată ca forma „de undă factuală” sau „de tip *crescendo-diminuendo*” [9, p. 472]. Ea este construită ca un val simetric de creștere și scădere redat prin mai multe mijloace de expresivitate, precum factura, registrul și dinamica, ceea ce poate fi prezentat schematic în modul următor:



În dezvoltarea tematică un rol important revine principiului variațional. Evident că procesul formativ este influențat și de legitățile polifonice: drept argument pot servi independența lineară a vocilor, plasticitatea polifonică a facturii multivocale, ocolirea structurilor pătrate, voalarea cezurilor, lărgirea zonei de cadențare specifică perioadei polifonice etc. Calitățile menționate, precum tempoul lent, caracterul materialului tematic și al desfășurării lui, forma tipică preludiilor polifonice, îi imprimă părții I funcția de preludiu, de preambul la ciclu.

**Partea a II-a** (*Allegro*, 2/4) este bazată pe melodia *Peșrevului (Nazîre)* în modul *isfahân* nr. 9. Partea a II-a îndeplinește în ciclu funcția de „primă manifestare a principiului activ” [10, p. 15]. Împreună cu partea I a ciclului, această piesă formează un fel de diptic organizat după principiul „lent – repede” foarte răspândit în folclorul mai multor popoare, inclusiv cel românesc, (doină – horă, doină – joc etc.).

Muzica are un caracter vioi, energic. Figura *ostinato* de optimi străbate toată piesa, atribuindu-i trăsături motrice. Acest procedeu este specific suitelor folclorice ale Z. Tkaci, unele asemănări fiind observate, de exemplu, cu partea I din suita *Cinci piese* pentru cvartet de coarde.

Piesa Z. Tkaci este scrisă în forma tripartită simplă:

Secțiuni:	Introducere	a	b	a <sub>1</sub>	Codă
Nr. de masuri:	6	12 + 19	27	12 + [3] + 13	11

Piesa are și unele trăsături ale formei concentrice grație faptului că în repriză propozițiile 1 și 2 ale perioadei *a* se schimbă cu locurile. În plus, ca și în partea I a ciclului, ea dezvăluie contururile valului de *crescendo-diminuendo*, ceea ce se manifestă prin adăugarea și eliminarea treptată a vocilor și prin creșterea și descreșterea intensității sunării. Punctul de vârf al acestui val revine măsurilor 58-61.

Prima secțiune (*a*) care dezvoltă materialul din partea I a peșrevului lui Cantemir, este concepută în forma unei perioade mari de structură repetată. Aici se desfășoară o temă ce amintește melodiile dansurilor evreiești de tip *freilehs*. Modul major cu o secunda mărită între treptele II și III apropie această piesă de cea precedentă.

Exemplul 3.

Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea II



Un procedeu important de dezvoltare a materialului în cadrul piesei îl reprezintă reluarea modificată a unor fragmente cu utilizarea principiului de „variațiuni glinkiene” (pe soprano *ostinato*) practicat activ de Z. Tkaci atât în ciclul de față, cât și în alte creații. Astfel, în propoziția a două linia melodică executată de violina I în registrul acut este dublată în partida violoncelului cu o septimă mare peste două octave mai jos. Este de menționat faptul că această desfășurare a două voci la o distanță de interval disonant nu produce impresia sonorității aspre, vocea de jos percependu-se ca un armonic al liniei



melodice de bază. Procedul menționat contribuie la formarea unei dimensiuni sonore foarte pitorești, confirmând încă o dată măiestria autoarei în utilizarea resurselor cvartetului de coarde.

Secțiunea mediană structurată într-o formă mai liberă conține elementele melodice inițiale din refrenul peșrevului lui Cantemir. Tema ce evocă cântecele tăragănite, doinite este expusă eterofonic la trei voci: violinele I și II o intonează în terțe paralele, iar violoncelul reproduce melodia violinei I în inversare:

## Exemplul 4.

## Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea II

Repriza repetă materialul secțiunii *a* cu modificări. După intercalarea interludiului bazat pe figura *ostinato* din introducere, tema se expune la violoncel în registrul grav fiind acompaniată de violine *sul tasto*. Piesa se termină cu o nota lungă la *pp*, de parcă lăsând o urmă lejeră, și doar ultimele *pizzicato* ale violinelor reamintesc despre evenimente trecute, epuizându-se în depărtare.

**Partea a III-a** (*Allegretto*, 5/8) se bazează pe muzica *Peșrevului în modul bâyatî*, nr. 2. Piesa Z. Tkaci este structurată în forma tripartită mare combinată cu cea de variațiuni:

Formă tripartită:	a		b	a <sub>1</sub>		Codă	
Conținut tematic:	a		b + c	a <sub>3</sub> a <sub>4</sub>			
Nr. de măsuri:	9	10	9	6 + 8	11	11	7

Prima secțiune reprezintă tema cu două variațiuni. Muzica are un caracter isteț, dar puțin înstrăinat la început. Melodia este lipsită de avânt, limitându-se la o mișcare rotativă și fiind parcă „închisă” în cadrul cvartei mărite *b – e*:

## Exemplul 5.

## Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea III

Z. Tkaci modifică radical aspectul modal și tonal al peșrevului cantemirian, cu toate că pozițiile de înălțime a notelor par a fi identice. Originalul este scris în modul care poate fi comparat cu *G dur* melodic (semnul de alterație *seghiah* indicat ca bemol răsturnat este egal cu 1 *kommă*, încât nota amplasată pe linia a 3-a sună de fapt aproape ca *si*). În piesa Z. Tkaci melodia sună cu totul altfel, deoarece semnul *seghiah* este notat la armură ca *si-bemol*, și chiar la începutul temei este fixată intonația *b – c – d – e* ca tetracordul de jos al modului *B lidic*<sup>5</sup>.

În prima secțiune și în repriza formei tripartite sunt utilizate procedeele contrapunctului imitativ. Astfel, în a doua expunere, tema sună la violinele I și II în forma de canon la octavă, la distanța de o măsură. În repriză tema inițială se expune la violă și violina II în canon la distanța de 2 măsuri. Secțiunea mediană dezvoltă materialul melodic din cea precedentă, dar aduce și un element de contrast în caracterul muzicii. La aceasta contribuie atât ridicarea registrului, cât și schimbarea centrului tonal care se deplasează la o cvartă superioară (*Es lidic*). Factura imitativă se înlocuiește aici cu cea eterofonică — tema se execută la ambele violine în cvarte paralele și la violă în inversare quasi identică, fiind acompaniată de *pizzicato* la violoncel:

<sup>5</sup> Planul modal al piesei este următor: *B lidic – As lidic – Es lidic – d doric – B lidic*.

## Exemplul 6.

## Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea III

Sunarea devine tot mai plină și insistentă. În momentul culminant (*c* — a două propoziție din perioadă) muzica capătă un caracter sever, arhaic. Toate vocile se comasează, scandând melodia la câteva octave în ritm unitar, pe nuanța dinamică *f*. În calitate de material tematic aici este folosită frază inițială din partea a II-a a peșrevului lui Cantemir. Melodia se desfășoară pe fundalul pedalei (sunetul *d*) care se stabilește ca tonica nouă din modul *d* doric.

În repriză atmosfera se schimbă brusc, cedând imaginii lejere, pline de grație. La sfârșitul piesei violina II și apoi viola reiau tema ca un ecou, al cărui ultim sunet *c* abia audibil se stinge puțin câte puțin împreună cu *pizzicato* violoncelului.

Bazându-ne pe următoarele repere facturale și dinamice distingem și în această piesă profilul formei de *crescendo-diminuendo*:

Secțiuni:	a			b		a <sub>1</sub>		Codă
Nr. de voci:	1 voce – 2 voci – 3 voci			4 voci – 6 voci		4 voci – 2 voci		2 voci
Dinamică:	<i>mf</i>			<i>sf cresc.</i>		<i>f</i>		<i>mf</i>
Măsuri:	1	10	19	29	35	42	53	66–70

Piesa îndeplinește în ciclul funcția de *scherzo* relevând trăsăturile unui dans la 5/8. Profilul dansant se face mai sesizabil în secțiunea mediană grație acompaniamentului elegant și grațios al violoncelului (ex. 6). O altă funcție care poate fi atribuită piesei ar fi cea de *intermezzo*, luând în considerare și dimensiunile ei reduse (durata piesei nu depășește 2 min.).

**Partea a IV-a** (*Sostenuto*, 3/2) este inspirată din *Peșrevul nr. 12 în modul pençgiah*. Partea a IV-a reprezintă centrul liric al ciclului. Ea în cea mai mare măsură dintre toate mișcările redă particularitățile meditative ale muzicii orientale, posibilitățile acesteia de a înfățișa o stare emoțională contemplativă de lungă durată<sup>6</sup>. Aceasta se datorează în primul rând desfășurării îndelungi a liniei melodice fluctuante ce se caracterizează cu relieful ondulat în care prevalează mișcarea treptată și repetarea sunetelor. Linia melodică în piesa Z. Tkaci este lipsită de salturi la intervale largi utilizate în melodia lui Cantemir, iar salturile rare la cvintă și cvartă se completează prin mișcarea treptată în direcția contrară. Trăsăturile line, curgătoare ale liniei melodice se asigură și grație desenului ritmic destul de uniform, nivelat, lipsit atât de șaisprezecimi, cât și de doimi întâlnite în original. Modificarile menționate îi conferă muzicii un caracter mai echilibrat, contemplativ:

## Exemplul 7.

## Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea IV

Autoarea supune transformării și fizionomia modală a originalului. Astfel, peșrevul lui Cantemir este scris în modul analogic majorului occidental cu elemente ale modului lidic construit de la sunetul *g*. Piesa Z. Tkaci sună în *h-moll* natural, ceea ce schimbă semnificativ caracterul emotiv al muzicii. Contururile generale ale mișcării melodice au unele similitudini cu cele ale psalmodiei. Profilul intonațional în care se evidențiază mișcarea auxiliară și cea pasageră, precum și baza ritmică a temei amintesc de melodiile lui S. Rahmaninov (spre exemplu, cea din *Vocaliză*), fapt ce evocă unele asociații cu stilul cântărilor religioase ale căror amprentă este audibilă în muzica compozitorului rus. La aceasta contribuie și tendința spre evitarea

<sup>6</sup> N. Șahnazarova scrie despre aceasta: „Muzica profesionistă a Orientului a atins o desăvârșire perfectă în dezvoltarea unor anumite proprietăți ale muzicii — ne uimește capacitatea ei de a exprima auto-aprofundarea și meditația, nuanțarea foarte fină a emoțiilor, <...> adâncirea într-o stare emoțională ajunsă până la extaz” [11, p. 54].

determinării metrice prin procedeele de articulație. Astfel, ligile și hașura *tenuto* schimbă permanent gruparea sunetelor care intră în contradicție cu măsura 3/2 (2+1+2+1 / 1+2+1+2 / 1+3+1+1 etc.). Procedeele de atenuare a profilului măsurii ternare este susținut și de pedală sincopată care însoțește tema. Toate acestea relevă trăsăturile improvizatorice ale muzicii și, ca urmare, calitățile ei meditative.

Piesa este concepută ca variațiuni pe soprano *ostinato* (variațiuni glinkiene) cu o abatere de la forma clasică prin schimbarea dimensiunilor temei în fiecare expunere:

	Tema	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Codă
Nr. de măsuri:	18	11	14	17	13

În procesul de variere participă toate mijloacele de expresie, precum timbrul, registrul, factura și nuanțele dinamice. În prima variațiune tema sună la violinele I și II în unison pe *f*, predominant în octava întâi, pe o pedală acordică expusă în partidele violei și violoncelului. În variațiunea a 2-a tema se execută în registrul superior la violina I, fiind dublată de violă cu octavă mai jos. Pe parcursul acestei variațiuni intensitatea sunării crește până la *ff*. Se modifică și pedala, fiind fracționată ritmic și diferențiată în câteva straturi. În variațiunea a 3-a tema se împarte între violina I și violă și se transmite dintr-un registru în altul:

Exemplul 8. Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea IV

La sfârșitul variațiunii tema este susținută eterofonic în două perechi de voci — la violina I și violă în mișcarea dreaptă, iar la violina II și violoncel în cea oglindită.

Forma părții a IV-a are un profil ascendent care poate fi numit „forma de *crescendo*” [9, p. 472]. Dezvoltarea generală aduce la creșterea nivelului de tensiune, la acumularea graduală a energiei. În codă melodia parcă „se îndreaptă”, năzuind spre ceruri, dar ultimul strigăt pe *ff* întrerupe brusc și necruțător toate aspirațiile...

**Partea a V-a** (*Moderato*, 4/4) este inspirată din *Peșrevul în modul rast*, nr. 13. Melodia lui D. Cantemir scrisă în tonalitatea apropiată de *G-dur*<sup>7</sup>, este foarte calmă, luminoasă, optimistă, în ea fiind accentuată terța tonică *g – h*. Tema Z. Tkaci în comparație cu cea a lui Cantemir demonstrează diferențe substanțiale, fiind „convertită” în *g-moll* melodic și căpătând un caracter îngândurat, nostalgic.

Partea finală este concepută în forma concentrică, manifestând totodată și conturul general al „valului de *crescendo-diminuendo*”:

Secțiuni:	Introducere	a	b	c	b <sub>1</sub>	Ritornelă (Intr.)	a <sub>1</sub>	Codă
Dinamică:	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mp – p</i>	<i>f</i>	<i>mf – mp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>
Nr. de măsuri:	10	13	8	18	14	6	22	4

Cu toate că ultima parte are la bază o temă profund lirică și se execută într-un tempo moderat, caracterul ei corespunde părților finale ale ciclurilor de suită, mai ales grație acompaniamentului de tocată. Figurațiile cu șaisprezecimi ale violei II împreună cu pedalele la violina I formează sonorități disonante, asemenea „zumzetului” din celebrul *Zborul bondarului* de N. Rimski-Korsakov:

<sup>7</sup> După cum a fost menționat mai sus, semnul *seghiah* este egal cu 1 *kommă*, astfel că distanța între treptele I-a și a III-a constituie aproape terța mare.

## Exemplul 9.

## Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea V, introducere

The musical score for Exemplul 9 shows two staves. The top staff is for Violin I (V-no I) and the bottom staff is for Violin II (V-no II). The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first violin part begins with a whole rest, followed by a melodic phrase starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *pp*. The second violin part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting on G3, with a dynamic marking of *p*. A 'simile' marking is present above the second violin part.

Pe acest fundal coloristic apare tema plină de tristețe, executată în registrul grav al violei<sup>8</sup>. Conturul ei melodic are asemănări cu cel al temei din partea I (a se vedea ex. 2):

## Exemplul 10. Z. Tkaci.

## Cinci peșrevuri. Partea V

The musical score for Exemplul 10 shows a single staff for Viola. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The melody starts on G3, moving to A3, B3, and C4, with a dynamic marking of *mp*.

Compartimentul *b* este expus în factură acordică cu unele elemente de eterofonie. El reprezintă un fel de refren coralic, apărut după monologul violei ca o reacție colectivă la enunțul individual:

## Exemplul 11. Z. Tkaci.

## Cinci peșrevuri. Partea V

The musical score for Exemplul 11 shows three staves: Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), and Viola. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. All three instruments play a choral refrain starting on G3, moving to A3, B3, and C4, with a dynamic marking of *mp*.

În secțiunea centrală *c* se ating valorile maxime de înălțime și de intensitate a sunării. Această secțiune este realizată ca o monodie executată de toate instrumentele pe *f* în trei octave.

După „refren coralic” și o ritornelă scurtă (figurația șaisprezecimilor din introducere) este reluată tema inițială, de această dată la violoncel în registrul profund. Ultima frază a temei se repetă la *pp*, fiind însoțită de „zumzetul” violei pe sunetul *d* (treapta a V-a a tonalității *g-moll*) la care pe neașteptate se adaugă treapta a VI-a în partida violoncelului. Intervalul instabil *d – es* sună tot mai încet, până la dispariția completă, creând senzația de discursul nefinisat, rămas sub semnul de întrebare.

Examinarea ciclului Z. Tkaci *Cinci peșrevuri* (pe motivele melodiilor lui Dimitrie Cantemir) ne permite de a face unele concluzii referitoare la structura ciclului și metodele de lucru cu un material străin ale Zlatei Tkaci.

1. Miniaturile instrumentale ale lui Cantemir redau un colorit viu al muzicii Imperiului Otoman din sec. XVII, purtând totodată și amprenta tradițiilor artistice multisekulare ale altor țări și popoare din Orient. Totodată, oglindind lumea spirituală a contemporanilor, muzica lui Cantemir este ținută spre viitor, fapt ce se atestă prin interesul pe care îl suscită în zilele noastre<sup>9</sup>. În opinia muzicologului E. Tkaci, „în ceea ce privește arta sunetelor, Cantemir a constituit, în felul său, o punte de legătură între civilizațiile muzicale europeană și occidentală, întrezărind astfel unele aspecte ale evoluției ei posterioare, ce se fac relevate, mai ales, în zilele noastre, când interesul pentru Orient a depășit faza de pitoresc, vizând, ca atare, esența fenomenului” [2, p. 3]. Zlata Tkaci a fost de fapt prima din componistica autohtonă care a simțit și a realizat această calitate a creației ilustrului cărturar.

<sup>8</sup> Un asemenea procedeu îl putem găsi în prima din cele *Cinci piese pentru cvartet de coarde* de Z. Tkaci (*Și-am pus lână-n furculiță*) a cărei ostinato ritmic redă mișcarea monotonă a furcii de tors, însoțind o melodie în caracterul doinei.

<sup>9</sup> În ultimii ani compozitorii din Republica Moldova, precum Gh. Mustea, Gh. Ciobanu, V. Beleaev, O. Palymski, S. Păslari, V. Burlea, A. Lazarencu ș. a. și-au adus aportul considerabil la valorificarea contemporană a melodiilor lui Cantemir, punându-le la baza aranjamentelor și pieselor originale pentru orchestră simfonică.

2. Adresându-se la moștenirea muzicală a lui Cantemir, Z. Tkaci a reușit să selecteze acele nestemate melodice care au găsit răsunet viu în sufletul compozitoarei. Sugerate cu mai multă sau mai puțină aproximație din originale, piesele de fapt nu sunt decât o întruchipare cu limbajul sunetelor a universului interior al Zlatei Tkaci, a diversității lumii înconjurătoare reflectate prin prisma personalității sale. Ca un cercetător iscoditor pătrunzând în esența fenomenului investigat, compozitoarea examinează atent materia „primară” a muzicii care o însuflețește și ca un creator inspirat, extrage din ea cele mai expresive intonații și ritmuri, dezvoltându-le în mod liber și țesând o pânză inedită cu ajutorul procedeelor arhitectonice, armonice și polifonice proprii stilului ei individual.

3. Peșrevurile lui Cantemir reprezintă niște melodii predestinate interpretării la *tanbur*, *ney* sau la un alt instrument tradițional turcesc. Z. Tkaci a ales în calitate de componentă interpretativă cvartetul de coarde — o componentă îndrăgită, utilizată și în alte suite instrumentale, cum ar fi *Istorioare amuzante* (cu participarea clarinetului), *Cinci piese*, *Cinci motive* și *Din folclorul evreiesc*. Astfel melodiile lui Cantemir au fost transpuse în sfera muzicii multivocale cu utilizarea diverselor tipuri de țesătură muzicală (monodică, eterofonică, omofon-armonică, polifonică, mixtă) la una, două și mai multe voci. Autoarea demonstrează o mare măiestrie în utilizarea posibilităților instrumentelor cu coarde și arcuș, depășind uniformitatea timbrală prin diversitatea hașurilor și procedeelor interpretative specifice, precum *pizzicato*, cântarea *sul tasto* etc. La aceasta contribuie și formarea unor efecte sonore pitorești grație utilizării facturii eterofonice.

4. Pornind de la prototipul ales, Z. Tkaci nu se izolează în cadrul „etnografismului”, dar modifică materialul împrumutat de pe pozițiile unui compozitor contemporan, dotat cu o individualitate viguroasă, a unui muzician de altă formație culturală, moștenitor al tradițiilor muzicii academice occidentale, ruse și autohtone. Asupra atitudinii sale față de muzica lui Cantemir a influențat și conștiința națională, acel spirit al învierii etnice care a cuprins-o pe compozitoare la etapă matură a vieții sale creatoare, când și a apărut suita *Cinci peșrevuri*.

5. Modul de abordare a melodiilor lui Cantemir este caracteristic manierei componistice a Z. Tkaci. Suita *Cinci peșrevuri* relevă aceleași metode de lucru cu muzică etnică („transformarea” și „asimilarea”), ca și multe alte creații ale compozitoarei. Mostrele melodice care pentru Cantemir au constituit punctul de concentrare a instrumentalismului oriental axat pe gândirea și perceperea muzicală a unui om de factură estică, pentru Z. Tkaci nu reprezentau decât niște melodii foarte originale și expresive ce conțin o informație muzical-estetică capabilă să dea start fanteziei componistice proprii. Printre alte deosebiri între piesele semnate de Z. Tkaci și cele ale lui D. Cantemir menționăm următoarele:

a) Una din cele mai evidente diferențe rezidă în modul de abordare a materialului melodic al peșrevurilor. Autoarea nu reproduce melodiile integral, ci extrage din compartimentele inițiale ale peșrevurilor (de regulă din partea întâi și din refren) unele fragmente și celule de bază, le transformă ritmic, modal și intonațional, le montează într-o succesiune relativ liberă, completându-le cu material propriu și încrustându-le într-o formă inedită.

b) În peșrevurile lui Cantemir sunt utilizate diferite moduri — *makam-uri* (*rast*, *büzürk*, *isfahân*, *gevešt*, *hüseynî* etc.) alcătuite din anumite tetracorduri și pentacorduri. În suita sa Z. Tkaci recurge la modurile diatonice de șapte trepte, cum ar fi modurile lidic și doric (p. III), modul eolic/minor natural (p. IV), modul minor melodic (p. V). În afară de aceasta, se evidențiază modul major cu secundă mărită între treptele a II-a și a III-a (p. I și II) care provoacă unele asemănări cu muzica Orientului Apropiat, în particular cu cea evreiască.

c) Notarea melodiilor lui Cantemir în culegerile contemporane reflectă particularitățile modale ale muzicii tradiționale turcești. Așadar, la armură și pe parcursul desfășurării melodice sunt folosite semnele de alterație speciale care redau divizarea secunde în intervalele mai mici de semiton exprimate în *komme*. Z. Tkaci nu se aprofundează în astfel de nuanțe, utilizând sistemul tradițional de notare stabilit în muzica occidentală academică, cu excepția unor cazuri, când armura capătă o configurație mai puțin obișnuită (un semn — *sol-diez* la cheie în p. I; trei semne — *si-bemol*, *fa-diez* și *do-diez* în p. a II-a; trei semne — *si-*

*bemol, mi-bemol și fa-diez* în p. a V-a). Aceasta aduce uneori la transformarea radicală a profilului modal al melodiilor (p. III, IV, V).

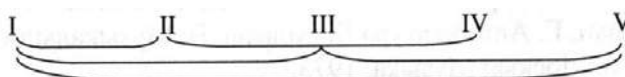
d) Cu toate că Z. Tkaci a abordat materialul „primar” într-o manieră destul de liberă, ea a încercat totuși să păstreze unele trăsături ale melodiilor originale care le determină individualitatea și recognoscibilitatea, ca de exemplu poziția de înălțime a melodiei, unele formule intonaționale și ritmice reprezentative (în special cadențiale) ș. a. Se reproduce în general și modul de desfășurare lineară a melodiei care se bazează predominant pe intervale înguste și pe repetarea sunetelor.

e) Peșrevurile lui Cantemir au un număr diferit de secțiuni, de la două până la patru. Arhitectonica pieselor este diversă, însă majoritatea lor este scrisă în forma tripartită cu refren (cu anumite trăsături de rondo mare: ABCBDB) sau în cea cvadripartită fără refren. Trebuie menționat faptul că procesul de organizare arhitectonică a pieselor în mare măsură este dirijat de sistemul metroritmnic caracteristic muzicii turcești. Așadar, specificarea verbală a ritmului la începutul piesei și fracția pusă la cheie (de exemplu, *bereşsan* 32/8, *çenber* 24/4, *sakil* 48/8, *remel* 28/4, *devr-i kebîr* 28/8, *darb-i fetih* 88/4 etc.) determină nu doar structura metrică (succesiunea regulată a timpilor tari și slabi), ci și durata fiecărei secțiuni a formei. Astfel, secțiunile componente sunt egale ca dimensiune, iar construirea formei se efectuează prin repetarea părților și prin adăugarea celor noi structurate similar. La Z. Tkaci piesele sunt compuse în formele tipice miniaturilor instrumentale (perioadă, formele tripartită și concentrică, variațiuni, forme mixte) bazate pe principiile cristalizate în muzică europeană. Autoarea utilizează măsurile răspândite atât în muzica populară cât și în cea academică, notându-le în mod obișnuit: 2/4, 3/4, 4/4, 3/2, 5/8.

6. Ciclul *Cinci peşrevuri* este organizat conform legităților stabilite în cadrul genului de suită. În același timp, el dezvăluie multe asemănări cu alte cicluri de suită ale Z. Tkaci, reflectând atât standardele universale stabilite în genul de suită în general, precum și în creația de suită a Z. Tkaci, în special. Printre aspectele ce vizează asemănările între ciclul *Cinci peşrevuri* și alte cicluri de suită ale Z. Tkaci, evidențiem următoarele:

a) Lucrarea este structurată ca un ciclu pentapartit cu „profilul tempo-imagistic ascendent”. Acest tip de ciclu este foarte răspândit în suita secolului XX, inclusiv în creația de suită a compozitorilor autohtoni [1, p. 14]. Ciclul constituit din cinci părți este prezent în cele cinci suite semnate de Z. Tkaci, precum *Cinci peşrevuri*, două *Suite pentru copii* (una pentru pian, alta orchestrală), suita *Andrieş* pentru două pian, *Cinci motive* și *Cinci piese* pentru cvartet de coarde. De asemenea și parabola ascendentă a conturului ciclului este specifică suitelor Z. Tkaci: din cele 13 lucrări de acest gen doar ciclul *Şase piese pentru instrumente de suflat* are un profil descendent, cu scăderea tempoului spre sfârșit.

b) Structura tipică a ciclului se manifestă și prin evidențierea unor părți ce capătă funcții compoziționale constante: I — preludiu, II — „prima manifestare a principiului activ”, III — *scherzo-intermezzo*, IV — centrul liric, V — final. Punctele de sprijin (doi poli în construcția arhitectonică, o opoziție „repede – lent”, „activ – liric”) le reprezintă părțile a II-a și a IV-a. Părțile I și III îndeplinesc funcții complementare, respectiv, de preludiu și *intermezzo*, iar mișcarea a V-a denotă o funcție dublă, de final-postludiu. La unitatea ciclului își aduc aportul și asemănările între părțile I și V, inclusiv cea modală (minor cu accentuarea treptelor V și VI), intonațională, timbrală (viola la început — violoncelul la sfârșit), arhitectonică (profilul de val al formei). În componența ciclului se face observat și un microciclu de tip lent – repede (preludiu – joc) reprezentat de pp. I și II. Legăturile menționate între părțile ciclului pot fi trasate în mod următor:



O structură analogă în sensul legăturilor între părți o putem observa și în alte cicluri ale Z. Tkaci, cum ar fi *Cinci piese* și *Cinci motive* pentru cvartet de coarde, *Şase piese* pentru instrumente de suflat.

c) Formele părților din suita *Cinci peşrevuri* (perioada, forma tripartită, cea concentrică, forma de variațiuni) sunt utilizate și în alte suite ale Z. Tkaci. Uneori ele capătă anumite trăsături specifice. Astfel,

îmbinarea formei tripartite cu variațiunile (p. III din *Cinci peșrevuri*) o putem întâlni de asemenea în *Cinci motive* (p. II, IV), *Șase piese* (p. VI). Contururile „valului de *crescendo – diminuendo*” ca formă de planul doi (*Cinci peșrevuri*, p. I, II, III, V) pot fi observate și în *Cinci piese* (p. II, III, IV). Profilul ascendent numit „forma de *crescendo*” (*Cinci peșrevuri*, p. IV) este utilizat în *Cinci piese* și *Cinci motive* (în ambele cazuri — în părțile I și V).

Un procedeu specific îl constituie marcarea momentului culminant al formei prin comasarea tuturor vocilor într-o factură omofonică sau coralică, când toate instrumentele cântă în unison, sau, cel puțin, în același ritm, pe *f* sau *ff* (*Cinci peșrevuri*, p. IV). Aceasta se mai observă în ciclurile *Cinci piese* (p. I, II, III, V), *Cinci motive* (p. II, V).

d) Procedeele de expunere și dezvoltare a tematismului. Neavând posibilitate să le reflectăm aici în totalitate, menționăm doar cele mai importante:

– Eterofonia ca tip de expunere intermediar între monodie și multivocalitate (*Cinci peșrevuri*, toate părțile) o putem întâlni în astfel de cicluri ca *Suita pentru copii*, 1956 (p. IV, V), *Cinci piese* (p. I, III, V), *Istoriele amuzante* (p. I, II, V) etc.

– Mijloacele polifonice. Polifonia contrastantă (*Cinci peșrevuri*, p. I), se mai utilizează în *Cinci piese*, în ambele mișcări din *Două piese* pentru clarinet, vioară și violoncel, în *Șase piese* pentru instrumente de suflat (p. I), în *Istoriele amuzante* (p. III) etc. Polifonia imitativă (p. I și III) se observă în *Cinci piese* (elemente de canon în p. II, imitație în p. III, fugato în p. IV, V), în *Cinci motive* (imitație canonică în p. I, III, canon în p. IV), în *Istoriele amuzante* (fugato în p. II, imitație canonică în p. VI).

– Varierea materialului bazată pe principiul de „variațiuni glinkiene” (*Cinci peșrevuri*, p. II, IV) se mai folosește în *Șase piese* (p. I), *Cinci motive* (p. I, II, III, IV, V).

– Ostinato ritmic, pedală figurată (*Cinci peșrevuri*, p. II, IV, V) mai găsim în *Șase piese* (p. I, II, VI), în *Două piese* pentru clarinet, vioară și violoncel (p. I, II), în *Cinci motive* (p. III, V), în *Cinci piese* (p. I, II, III, IV, V), în *Istoriele amuzante* (p. I, IV, V, VI).

e) Comparația cu alte cicluri de suită ne aduce la concluzia că *suita Cinci peșrevuri* se aseamănă cel mai evident cu ciclul *Cinci piese pentru cvartet de coarde* bazat pe prototipuri folclorice autentice românești. În ambele lucrări melodiile împrumutate nu se citează integral, ci, fiind reinterpretate de către autoare, reprezintă doar un punct de plecare pentru realizarea unei compoziții originale.

7. Cu toate că *suita Cinci peșrevuri* dezvoltă multe similitudini cu alte lucrări de același gen ale Z. Tkaci, totuși această lucrare ocupă un loc aparte în creația autoarei. Aici s-au împletit mai mulți factori eterogeni de origine foarte diferită, precum stilistica turcească, particularitățile folclorului evreiesc, elementele muzicii ruse, limbajul și principiile de organizare a formei specifice muzicii contemporane europene, în special celei camerale ș. a. Toate acestea au constituit un conglomerat original, pătruns de un veritabil și convingător dialog stilistic polyvalent, unde elementele ce reprezintă opoziția propriu – străin coexistă în mod firesc și organic.

### Referințe bibliografice

1. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Chișinău: Pontos, 2000.
2. *Dimitrie Cantemir. Creații muzicale*. Chișinău: Literatura Artistică, 1980. Ed. cu caractere chirilice.
3. АКСЕНОВ, В. Связи музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинев, 1990, с. 136–158.
4. СТОЛЯР, З. *Злата Ткач: очерк жизни и творчества*. Кишинев: Ин-т нац. меньшинств АН РМ, 1998.
5. GHILAȘ, V. *Dimitrie Cantemir în istoria culturii muzicale*. Chișinău: Epigraf, 2004.
6. ЛИВАНОВА, Т. *Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи*. Ч. 1. Симфонизм. Москва-Ленинград: Музгиз, 1948.
7. БЕРЕГОВСКИЙ, М. Некоторые характерные особенности еврейской народной инструментальной музыки. В: БЕРЕГОВСКИЙ, М. *Еврейский музыкальный фольклор* [online]. Київ, 2013, т. 3: Еврейская народная инструментальная музыка [accesat 09 mai 2014], с. 17–25. Disponibil: [http://issuu.com/judaicacenter/docs/beregovsky\\_ros/4#](http://issuu.com/judaicacenter/docs/beregovsky_ros/4#).

8. ГОРКОВЕНКО, А. Об одной системе ладов с увеличенной секундой в народных песнях. В: *Проблемы лада*. Москва, 1972, с. 151–180.
9. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2006.
10. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația compozitorilor din Moldova*: autoref. al tz. doct. în studiul artelor. Chișinău, 2000.
11. ШАХНАЗАРОВА, Н. О взаимодействии музыкальных культур Востока и Запада. В: *Музыкальная трибуна Азии*. Москва, 1975.

**PERPETUAREA TRADIȚIILOR ÎN  
SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN Nr. 1 DE GHEORGHE NEAGA**

PERPETUATING TRADITIONS IN  
*THE SONATA FOR VIOLIN AND PIANO No.1* BY GHEORGHE NEAGA

**VICTORIA MELNIC,**

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

**NATALIA CHICIUC,**

doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul de față se axează pe examinarea aspectelor tradiționale în Sonata pentru vioară și pian Nr.1 de Gheorghe Neaga. Compusă în anii de studenție la Conservatorul de Stat din Chișinău, lucrarea este prima creație pentru vioară din domeniul muzicii autohtone postbelice în genul de sonată. Impunătoare din punct de vedere sonor, aceasta reprezintă o construcție ciclică tradițională cu patru compartimente contrastante prin caracterul muzicii, atmosfera sugerată, aspectele ideatice și multiplele mijloacele de expresie.*

**Cuvinte cheie:** *ciclu, sonată pentru vioară și pian, tradiții, structură, compartimente, forme.*

*This article focuses on the examination of traditional aspects in Gheorge Neaga's Sonata for Violin and Piano No.1. Composed in the student years at the State Conservatoire from Chisinau, this work is the first composition for violin in autochthonous professional music in the sonata genre. Impressive in terms of sound, this is a traditional cyclical architecture with four parts contrasting by the character of music, the suggested atmosphere, aspects of ideas and many means of musical expression.*

**Keywords:** *cycle, violin and piano sonata, traditions, structure, parts, forms.*

Una dintre compozițiile de amploare de debut semnate de muzicianul Gheorghe Neaga, dar și prima creație pentru vioară din domeniul muzicii autohtone postbelice în genul de sonată, a fost *Sonata pentru vioară și pian nr.1*. Finisată în 1957, lucrarea a fost interpretată în premieră de către însuși autorul și pianista Ghita Strahilevici. Fiind ulterior inclusă frecvent în programul diferitelor manifestări artistice și culturale, inclusiv în cadrul *Decadei Literaturii și Artei Moldovenești* de la Moscova din 1960, *Sonata* a fascinat de fiecare dată prin gândirea componistică profundă, prin prospețimea imaginilor sonore, dar și prin expresivitatea procedeelelor interpretative. De altfel, aceste caracteristici sunt specifice și altor sonate pentru vioară și pian apărute în perioada următoarelor decenii, când compozitorii autohtoni preferau punctele de reper oferite de tiparele arhitecturale tradiționale în pofida evoluției muzicii occidentale a secolului XX. Printre respectivele sonate sunt cele semnate de Leonid Gurov (1959), Victor Masiukov (1959), Vitalii Verhola (1968, 1972), Serafim Buzilă (1974) și Ion Macovei (1975).

Valoarea *Sonatei pentru vioară și pian nr.1* de Gheorghe Neaga constă în schițarea unor repere estetice și trăsături de stil devenite mai târziu specifice pentru limbajul componistic al autorului. Luând în calcul elementele de expresivitate muzicală profilate, lucrarea ilustrează prima etapă de creație a compozitorului, or, în această perioadă, „nefiind preocupat deocamdată de „pacostele lumii”, Gheorghe



Neaga nu prezintă nici pagini dramatice, nici episoade profund filosofice sau psihologice”<sup>1</sup> [1, p. 202]. Astfel, în *Sonată* predomină imaginile active, care tind să capteze energia și impulsivitatea ritmică, fapt ce se referă nu doar la secțiunile evidențiate prin virtuozitate și aspect motoric, ci și la cele apropiate de caracterul de cantilenă, expresiv și plin de pasiune. Doar melodia expusă fără zor, pe îndelete, cum ar fi cea din *Andante*, redă liniștea și gingășia unui cântec de leagăn.

În 1961, după câțiva ani de la finisare, pregătind lucrarea pentru editare, Gheorghe Neaga a realizat o a doua redacție a *Sonatei*. Experiența dobândită între timp s-a răsfrânt asupra dezvoltării tematice și a procedeelelor de expunere a facturii pianistice, însuși conținutul sub aspect ideatic și tiparul arhitectonic rămânând intacte.

*Sonata pentru vioară și pian nr.1* este constituită din patru părți, în fiecare dintre acestea predominând imagini și stări de spirit lirice.

**Partea I-a** — *Allegro precipitato* — „atrage imediat atenția prin melodică extrem de sentimentală, emoționantă și foarte expresivă” [2, p. 605]. În cadrul formei tradiționale de sonată pot fi delimitate trei secțiuni — Expoziția, Tratarea și Repriza — îmbinate organic și cursiv, și Coda, care prin dimensiunile abordate de autor se transformă într-un alt compartiment de dezvoltare.

Int.	Expoziție				Tratare		Repriză		Codă
	TP	Punte	TS	Concl.	Comp.I	Comp.II	TP	TS	
4	21	14	19	5	19+19	18	14	20	25
h	h	→	A		→Es	→h	h	h	h

**Expoziția** cuprinde toate cele patru subdiviziuni ale tiparului tradițional. După măsurile introductive, bazate pe un motiv energetic, laconic, volitiv, punctat și în plin *f*, în stilul lui Rahmaninov, aceasta surprinde prin expresivitate și profunzime emoțională. Ex. 1:



**Tema Principală** — divizată în două perioade — se aseamănă unei melodii doinite. „Prin folosirea ritmului specific de *parlando rubato* compozitorul obține o melodie de o rară finețe” [2, p. 605]. Ex. 2:

Caracterul neliniștit capătă mai multă emoție la a doua trasare a melodiei, întrucât aceasta se afirmă într-un registru înalt în partida vioarei. În plus, în partida pianistică profilul ritmic constituit din șaisprezecimi al primei perioade, care poate fi asemănat la auz cu un acompaniament de țambal, este înlocuit în a doua perioadă cu unul format din acorduri la mâna stângă și triolete sau ritm punctat la cea

<sup>1</sup> Aceasta și celelalte traduceri din limba rusă ne aparțin

dreaptă, cu un rol complementar pentru linia melodică violonistică. Coloritul național este subliniat de structura specifică modală: modul doric și cel hipofrigic.

**Puntea** este suficient de extinsă, fiind constituită din aproape același număr de măsuri ca și secțiunea anterioară. Din punct de vedere tematic aceasta este inspirată din **Tema principală**, în partida viorii fiind observată o continuare a liniei melodice și o dezvoltare ulterioară a acesteia, iar în cea a pianului — o îmbinare a acompaniamentului de țambal cu cel format din acorduri.

După două măsuri în care se găsește un conglomerat de sunete (aproape un cluster) în partida pianistică și o linie melodică cu un profil descendent în cea violonistică, ambele sub egida indicației dinamice *ff*, oarecum brusc apare **Tema Secundară**. În contrast cu cea Principală, de un lirism naiv, redând pasiune și dor, melodia amintește de teme orientale din creațiile lui Serghei Rahmaninov. Cromatizarea sunetelor ajutătoare nu forțează absolut deloc sonoritatea plăcută, grațioasă și fină la auz, dimpotrivă, contribuie la crearea unei atmosfere luminoase, aproape euforice. Ex. 3:



**Concluzia** este constituită din cinci măsuri. În interiorul fiecăreia dintre acestea sunt comprimate primele două măsuri ale **Temei Secundare**, de aceea respectiva secțiune poate fi lesne considerată o continuare a acesteia. Excepție constituie doar ultima măsură, în care în partida pianului sunt repetate de două ori ultimele sunete, în semn de finis, iar în cea a viorii – într-un registru înalt, un fragment melodic rămâne suspendat, în așteptarea unei continuări.

Nefiind prea extinsă după numărul de măsuri, dar și după timpul ocupat în interpretare, **Tratarea** se împarte în două compartimente bine separate. Primul dintre ele se bazează pe materialul tematic din **Introducere** și este constituit din două perioade *quasi* identice. Ex. 4:



Caracterul este determinat de intonațiile energice, hotărâte și de ritmul ciocănit, aproape într-o exprimare mășăluită. Doar linia melodică a viorii reliefează careva din elementele **Temei Principale**. Ultimele sunete anticipează gravitatea, constrângerea, tensiunea și profunzimea următoarei secțiuni, un **Episod** cu un conținut tematic relativ nou, care poartă indicațiile *Tranquillo* și *p*. Ex. 5:



Factura pianistică complexă se extinde pe trei portative, din care sunt deduse trei straturi melodice. Primul și cel de bază, al cărui profil este inspirat, iarăși, din lucrările cu caracter meditativ ale lui Rahmaninov, pare să conțină ceva din elementele **Temei Principale**. Celelalte două, situate vizual și auditiv în registre diametral opuse, constituie o completare, un adaos în timpul duratelor lungi din primul strat melodic. Abia mai târziu, odată cu revenirea partidei violonistice în timpul cadenței, după câteva măsuri în care atmosfera se destinde *a piacere*, sub indicațiile *Tempo I* și *f*, sunt îmbinate, în compartimentul secund al **Tratării**, **Tema Principală** cu **Tema Secundară**. Din prima autorul alege caracterul energetic și acompaniamentul din șaisprezecimi anterior comparat cu cel al țambalului, după factură asemănător tocatei. Alături de registrul acut al partidei violonistice, ce conține trașări în dezvoltare continuă a **Temei Secundare**, dorul și pasiunea fiind mult mai intens redată aici decât în **Expoziție**, și de expunerea în *stretto* de cinci ori a primului element din **Tema Principală** (în măsurile 111–112), toate acestea contribuie la achiziționarea unei atmosfere suficient de tensionate, respectiva secțiune constituind punctul de culminare al primei părți a *Sonatei*.

Întrucât autorul revine în interiorul compartimentului secund al **Tratării** la centrul tonal inițial, iar cele două teme din expoziție sunt expuse într-o ordine inversă, acest fapt implică ideea unei Reprize în oglindă. Apelarea către respectivul mod de structurare a formei, „scade din gradul de dinamizare a **Tratării**, nefiind exploatate mijloacele de factură din acompaniament, care poartă amprente de artă populară” [3, p. 286]. În schimb, **Repriza** în sine prezintă suficiente procedee de dinamizare, nefiind una statică. Astfel, aceasta poate fi considerată o a doua **Tratare**. **Tema Principală** este prezentă doar sub forma unei perioade, ultimele sale măsuri constituind trecerea (**Puntea** lipsește), inspirată din măsurile introductive, către următorul compartiment. Și dacă în compartimentul expozițiv linia melodică din partida violonistică era expusă în octavele a doua și a treia, aici coboară la octava întâia. Schimbări se găsesc și în secțiunea **Temei Secundare**, ordinea perioadelor acesteia din **Expoziție** fiind inversată, iar în cea de-a doua, care inițial fusese prima, linia tematică aproape lipsește. Rămân a fi prezente pătrimile din partida viorii, mutate în registrul acut, în timp ce în partida pianistică se găsesc trioletele care, după factură, caracterul redat și chiar la auz, par asemănătoare cu cele din *Sonata Lunii* de Beethoven.

Partea I-a a *Sonatei pentru vioară și pian nr.1* nu ia sfârșit aici, întrucât **Repriza** este urmată de o **Codă**. Suficient de extinsă (25 măsuri din numărul total de 179 ale părții), aceasta reunește, asemenea **Tratării**, elemente din toate secțiunile **Expoziției**, precum ritmul punctat (167–170) din **Introducere** sau mișcarea descendentă și transfigurată a primului element (155, 157, 171–173) din **Tema Principală**.

Încărcătura emoțională și naivitatea lirismului, virtuozitatea instrumentală, coloritul național al melodiilor și limbajului armonic, utilizarea procedeelelor polifonice și folosirea resurselor tehnice ale celor două instrumente, contribuie la considerarea părții I-a a *Sonatei* drept una consistentă și deosebit de interesantă.

„Efectul „stingerii” utilizat la sfârșit conferă muzicii un aspect delicat, meditativ, și provoacă o impresie de povestire întreruptă” [4, p. 122], iar primele cinci sunete ale **Temei Principale** sunt și cele din urmă, ca o ultimă suflare. Ex. 6:



**Partea a II-a** — *Allegro vivo con spirito*, intitulată *Scherzino* — este o piesă de dimensiuni potrivite ce are la bază un tematism în caracter dansant, puternic influențat și pătruns de vioiciunea și coloritul stilului și ritmului muzicii folclorice autohtone de joc. „Însă elementul genuistic este exprimat aici indirect, fiind convertit la „seriozitate”, în plan concertistic, doar cu un caracter general de

*scherzando*. Acest fapt nu știrbește totuși din imaginile proprii muzicii naționale, bazate pe ritm, mod și factură” [4, p. 123]. Avându-se în vedere lipsa unui compartiment median contrastant din punct de vedere al tempo-ului, întreaga parte este construită după principiile unei structuri arhitectonice unitare, cu o dezvoltare interioară impulsivă, năvalnică, impetuoasă. Însă, cu o atenție sporită, și observând planul tonal al părții (*do – Mi – do*), se evidențiază o formă tripartită mare cu repriză de tip **ABA<sub>1</sub>**.

	A				B			A <sub>1</sub>	
Int.	a	punte	b	a <sup>1</sup>	c	c <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	b <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>
6	10	6	16	22	6	8	10	8	25

În muzica acestei părți a *Sonatei* există două elemente tematice. Primul dintre ele este predominant de mobilitate, aspect motoric și spirit jucăuș, în timp ce al doilea, cu intonații de cantilenă, oferă *Scherzo*-ului un profil liric. Ex. 7:

Totodată, figura ritmică a acompaniamentului, care la auz pare să fie unul de țambal, contribuie la întreținerea continuității mișcării, oferind pentru ambele elemente un fundal unitar. În acest sens, uneori dispare și subtilul contrast existent.

Precedat de șase măsuri introductive, compartimentul **A** se împarte în trei secțiuni — **a**, **b** și **a<sup>1</sup>**. La fel ca și compartimentul median al întregii structuri a părții (care de fapt se bazează pe același element tematic), **b** poartă un caracter de dezvoltare. Conținutul secțiunii cu rol de repriză în primul compartiment (**a<sup>1</sup>**) este mutat în registre mai acute, cu o octavă mai sus. În rest, nu poate fi evidențiat vreun procedeu de dinamizare a acestuia, fiind *quasi* identic cu cel expozițiv. Între toate trei secțiunile există câteva măsuri care comportă rol de punte, cu tematism asemănător **Introducerii**.

După o cezură bine pronunțată, sub indicațiile *marcato*, *non legato* și *f*, aspectul ideatic de până aici obține o schimbare totală. În secțiunea mediană (**B**) al doilea element tematic capătă colorit modal major și o nouă formulă ritmică. Astfel, tema reprezintă o nouă variantă, care-și dobândește propria individualitate și valoare, devenind una mult mai energică, sunetele fiind aproape ciocănite. Din punct de

vedere arhitectonic, de facto, compartimentul de față reprezintă un *Trio*, constituit din trei secțiuni —  $c$ ,  $c^1$  și  $c^2$ . Hotarul dintre primele două nu este unul exact, datorită expunerii imitative a ambelor. Ex. 8:



A treia secțiune se evidențiază în primul rând grație trecerii bruște de la scrierea polifonică la una acordică. Ex. 9:



Astfel, caracterul trasării conținutului compartimentului se modifică: fundalul inițial aproape burlesc se transformă mai întâi într-o factură polifonică, iar mai târziu într-una acordică în stil de marș. Energia și mișcarea, devenite tipice pentru partea a II-a, mult mai reliefate și proeminente.

Sfârșitul părții constă în revenirea secțiunii din debutul structurii arhitectonice. De această dată, însă, locul temelor este inversat. Astfel, întregul conținut devine înrămat în prima temă, care este cea dintâi dar și cea din urmă. Mai mult, în **Repriza** de față lipsește a treia secțiune, devenind astfel incompletă, prescurtată, ceea ce constituie, de altfel, un procedeu tradițional în cazul formelor tripartite mari.

Deși factura este una mult prea asemănătoare cu cea din prima parte, astfel contrastul fiind realizat la un nivel mai redus, în general, piesa pare suficient de individualizată din punct de vedere al elementelor tematice și din cel al tratării acestora.

**Partea a III-a** — *Andante ma non tanto* — reprezintă centrul liric al ciclului și contrastează cu părțile anterioare prin atmosfera liniștită, narativă, îmbinată cu pitorescul imaginilor în stilul impresionismului lui Debussy. Țesătura sonoră multicoloră este pătrunsă de leitintonații, care provin din melosul liric folcloric.

Structura arhitectonică a părții este una tripartită simplă cu repriză:

Int.	A			B	A <sub>1</sub>	
	a	b	c	d	a <sub>1</sub>	
6	26	14	6	4	32	18

Măsurile introductive, șase la număr, comportă un rol de prezentare a noii tonalități — *D-dur* — paralelă cu cea de bază pentru întreaga *Sonată*, a măsurii de această dată ternare —  $3/4$ , și, aparent, a unui nou tip de expunere tematică. Ex. 10:



Factura transparentă din **Introducere** se păstrează și pentru începutul primului compartiment al părții — **A**, care debutează pe pedala *Tonicii*, întreruptă uneori de alte consunări. De un caracter gingaș, subliniat de *con finezza*, tema pare să nareze fără întreruperi, după principiul continuității, ceva intim, legat mult prea mult de suflet. Ex. 11:



Totodată, în ansamblu, profilul ritmico-melodic se aseamănă cu cel al unui cântec de leagăn, fapt ce poate fi dedus din atmosfera creată de linia melodică a partidei violonistice, înrudită cu profilul preponderent descendent al celor două teme din prima parte a creației, dar față de care contrastează prin momentele de sincopare, frăgezimea armoniei, elemente ale majorului lidic și melodic.

Din punct de vedere al structurii arhitectonice, compartimentul **A** se prezintă sub forma unei perioade complexe cu două propoziții extinse. Mai mult, fiecare propoziție se împarte în a câte două măsuri, ceea ce constituie încă o dovadă a prezenței formei complexe în interiorul compartimentului.

Secțiunea mediană a părții (**B**) poate fi împărțită în trei episoade, care contrastează atât între ele cât și față de compartimentele exterioare. Primul — *Agitato, a doppio movimento* — introduce procesul narării într-o atmosferă de neliniște emoțională, uneori furtunoasă, prin ritmul însuflețit și exploziile de mișcări ondulatorii a pasajelor. Ex. 12:



Cele două propoziții ale sale conțin sub o formă relativ modificată, elementul tematic principal din prima parte a *Sonatei*. Câteva expuneri ale acestuia pot fi observate în partida pianului din măsurile 35–37 sau 42–44, iar în ambele partide instrumentale, cu un profil punctat asemănător celui din primul compartiment al *Tratării părții debutante* — în măsurile 38–40, 45–46.

Al doilea episod (c) conturează imagini simple, elegante, datorate uniformității ritmice dar și subtilității melodice a conținutului arpeggiat din partida pianistică. *Crescendo poco a poco*, acesta contribuie prin elementul din debut (o optime și două șaisprezecimi) la anticiparea noii secțiuni. Respectivul fapt este subliniat și de patru măsuri cu funcție de Punte, care afirmă deja cu exactitate formula ritmică a ultimului episod. Caracterul dansant al acestuia schițează noi imagini ale procesului narativ, evidențiindu-se trecerea de la eleganță la atmosfera *ma poco capriccioso*. Ex. 13:



Datorită tranziției organice, fără întreruperi, dintr-un episod în altul, întregul compartiment median poate fi considerat unul constituit din trei etape progresive ale unuia și aceluiași fragment din procesul narării, reprezentativ pentru întreaga piesă.

Repriza **A<sub>1</sub>** este una comprimată, care, datorită registrului acut ales de compozitor, înfățișează momente de reverie, totodată de amintiri gingașe, firave, în care vibrează momente de suflet. Astfel, temei îi este conferită și mai multă transparență decât în compartimentul expozitiv. *Diminuendo poco a poco*, primele două elemente ale acesteia sunt transpuse succesiv în cele trei partide instrumentale după principii polifonice de canon, ultima trasare *smorzando* constituind o suprapunere a ambelor.

**Partea a IV-a** — *Allegro assai* — comportă, la fel ca și *Scherzino*, un caracter dansant și schițează imagini ale unei zile de sărbătoare specifică folclorului românesc. Muzica atrage prin vioiciune, temperament și elan jovial, iar prospețimea sonoră este asigurată, într-o oarecare măsură, de schimbarea frecventă a structurilor metrice dar și de sincopile utilizate în masă. În general, tematismul finalului nu este unul absolut nou, autorul preferând să utilizeze în interiorul acestuia mai multe elemente melodice, ritmice, armonice, polifonice sau chiar de caracter din cele trei părți anterioare. Noul se rezumă doar la modul preluării și tratării lor. Mai mult, **Finalul** ar putea fi asemănat cu o **Codă sintetică**, în care se găsesc temele secțiunilor anterioare — în cazul de față a primelor trei părți.

Structura arhitectonică este, la fel ca și în cazul primei părți a lucrării, de formă de sonată.

Int.	Expoziție			Tratare	Repriza falsă	Repriză			Codă
	TP	Punte	TS			TP	Punte	TS	
4	17	11	30	40	25	12	3	20	37

Principiul de construcție a compartimentelor este unul relativ tradițional. **Expoziția**, precedată de trei măsuri introductive în partida pianului, care, *f* și *ben marcato* prezintă oarecum primul element tematic, este constituită din trei secțiuni, **Concluzia** fiind absentă.

**Tema Principală** se prezintă ca o continuare a liniei melodice într-o formulă ritmică dansantă din compartimentele exterioare ale părții a doua. Însă factura din acompaniament evidențiază trăsături ale acesteia în stil mărșăluit, iar energia, mișcarea, tinderea către culminare, salturile largi, accentele ritmice și indicația *f*, toate în juxtaponere cu sunetele scurte expuse cu repeziciune creează o senzație de voioșie, înflăcărare, avânt. Ex. 14:



Constituită din două propoziții — prima în modul hipofrigic (*si*), iar a doua în cel frigic (*mi*) — secțiunea de față este una relativ puternic cromatizată. Mai mult, autorul tinde să utilizeze secvențarea transpontană a unor serii de consunări și elemente melodice.

**Puntea** păstrează oarecum tematismul temei precedente și, totodată, intermediază trecerea către următoarea. Autorul preferă în cazul acesteia o tratare aparent polifonică, pentru că, la o primă vedere s-ar observa un canon la trei voci. Însă, aceste voci doar dialoghează în mod imitativ. Elementul-cheie își are intervalul dintre primele două sunete în permanență alternat: cvartă sau cvintă.

Accentul tematic al **Finalului** este pus de compozitor pe **Tema Secundară**, caracterizată prin cantabilitate, emoționalitate euforică și exprimare lirică. Acest fapt este subliniat de expresivitatea și aspectul intonativ, care, în comparație cu prima temă, este unul individual și mult mai concret. În sensul respectiv, Gheorghe Neaga utilizează în mod accentuat diferite mijloace de afirmare și tratare a liniei melodice, printre care abordarea majoră (*Si*) a conținutului, inversarea registrelor, trasarea polifonică, reliefarea unor alte linii melodice în contrapunere cu cea de bază, etc. Însă toate acestea nu reușesc a ascunde proveniența temei: profilul sincopat este readus din prima temă a părții a treia iar mișcarea descendentă — din tema secundă a părții din debutul *Sonatei*. Ex. 15:





Structura secțiunii comportă trăsăturile unei perioade din două propoziții. Prima dintre ele se împarte în trei straturi: tema în partida viorii, câteva secvențe din cvinte perfecte în partida mâinii stângi a pianului și ultima — motivul din **Punte**, a cărui proveniență a fost concretizată anterior. A doua propoziție pare să fie și mai interesant construită, întrucât tema este expusă în cadrul unui canon la trei voci, păstrate fiind totodată și cvintele perfecte din prima propoziție.

În **Tratare** temele se află într-o continuă dezvoltare și dinamizare, observată fiind aceeași orânduire a secțiunilor ca în compartimentul expozitiv. Motivul din debutul **Temei Principale** capătă, în partida pianului, un caracter volitiv și profil sonor de fanfară, printr-un *sempre crescendo* către *ff feroce*. În cazul **Punții** este păstrată factura imitativă, cu un aspect de dialogare între partide. Melodia **Temei Secundare**, căreia autorul îi atribuie aici un rol important, este utilizată în scopul tinerii către culminație. Aceasta este mai întâi dublată în terță, apoi triplată, adăugată fiind o trasare la o distanță de cvartă. În îmbinare se produce efectul inversării trisonurilor majore observate în partida pianului în **Tema Principală**, deci melodia este expusă în sextacorduri. Mai târziu, odată cu *a tempo, pp subito* și *crescendo poco a poco* până la *f*, debutează o secțiune parcă distinctă. De fapt, aceasta, poate fi considerată o Repriză falsă și, în plus, în oglindă. La început este fixată **Tema Secundară**, sub forma celei de-a doua propoziții a sa din compartimentul expozitiv. Apoi urmează **Tema Principală**, a cărei conținut inițial este parțial înlocuit cu motivul **Punții**. Chiar dacă ultimul provine oarecum din primul, totuși diferențierea este categorică. Toate secțiunile **Tratării** suportă o cromatizare intensivă, ceea ce contribuie în mod cert la crearea unei atmosfere încordate.

Culminația pomenită mai sus coincide cu debutul **Reprizei**. Ex. 16:

În timp ce în partida viorii este continuată secvențarea utilizată în secțiunea precedentă, în cea a pianului, sub indicația *ff*, este dublată în octavă **Tema Principală** a părții, după care urmează **Puntea** și **Tema Secundară**, toate de dimensiuni reduse, fără a implica procedeele polifonice atât de utilizate în compartimentele anterioare. La dinamizarea compartimentului nu contribuie doar sunetul bogat obținut prin diverse forme de amplificare, ci și afirmarea temelor în tonalitatea subdominantei. Autorul a apelat la respectivul mijloc, asemenea lui Schubert, în scopul evitării monotoniei tonale.

În interiorul **Codei** Gheorghe Neaga aplică în mod ingenios diferite procedee polifonice, contribuabile la intensificarea atmosferei. Printre acestea pot fi enumerate imitația, canonul, contrapunctul dublu și cel contrastant, etc. Alături de temele din **Expoziția** Finalului, autorul introduce linia melodică din compartimentul median al **Scherzino**-ului și ambele teme din prima parte. Toate împreună sună triumfător, puternic, euforic, în spirit de sărbătoare, atmosferă la care contribuie și indicațiile *f*, *Vivo*, *ff a piacere*, etc. Până la urmă sunt readuse și formule ritmice din debutul **Sonatei**, printre care trioletele sau cvintoletele, iar ultima consunare cuprinde cinci octave, ca o mulțumire în sine de reușirea atotcuprinderii atât din punct de vedere semantic cât și din cel sintactic.

Ideea de bază a lucrării, cea narată de autor prin intermediul a patru părți — „*Allegro* energetic, *Scherzino* trufaș și insolent, partea lentă de un rafinament poetic și *Finalul* agitat” [5, p. 96], este dusă la

bun sfârșit, lucrarea avându-și punctul de finis într-o stare de spirit majoră, pozitivă, luminoasă și optimistă. Întregul discurs, constituit din momente cu diferit caracter, afirmă vârsta autorului la care a fost compusă *Sonata pentru vioară și pian nr.1*.

„În pofida unor aspecte insuficient valorificate, *Sonata* lui Gheorghe Neaga impresionează prin expresivitatea și strălucirea conținutului tematic, a coloritului național, a limbajului armonic bogat, a aplicării diferitor procedee de scriere polifonică, etc.” [3, p. 281], toate în limitele unor tradiții de gen, întrucât autorul demonstrează aici o perpetuare a legităților vechi de secole.

Una dintre caracteristicile stilistice esențială prin însăși manifestarea sa se referă la materialul tematic de proveniență națională, aflat în strânsă legătură cu melosul popular autohton. Și, deși în *Sonată* nu vor fi găsite citate sau imitații din folclor, Gheorghe Neaga reușește să găsească o modalitate de regândire a elementului folcloric la nivel intonativ, melodic, ritmic, etc., prin care muzica populară capătă însemnătate și profunzime de ordin științific.

Unul din importantele repere în acest sens constituie tendința compozitorului către scrierea contrapunctică. Pentru polifonia neaghiiană din *Sonata pentru vioară și pian nr.1* sunt caracteristice procedeele de conducere a liniilor melodice, în lipsa unui tehnicism deliberat și a contrastului tonal între vocile contrapuse. Tratarea polifonică a melosului de sorginte populară este, fără îndoială, una deosebită, întrucât acesta este, în mod firesc, de structură monodică.

Tratarea polifonică a materialului tematic a permis autorului să extindă și sfera mijloacelor armonice utilizate. În acest sens, conținutul armonic al *Sonatei* este unul abundent, dens, și în același timp original, proaspăt, reușindu-se a se observa îmbinarea influențelor impresionismului și a coloritului folcloric.

*Sonata pentru vioară și pian nr.1* a fost prima creație de gen în domeniul muzicii profesioniste autohtone dedicată viorii. „*Allegro precipitato* atrage imediat atenția prin melodică extrem de sentimentală, emoționantă și foarte expresivă. Prin ritmul dansant, imitarea țambalului în acompaniamentul pianului, celelalte două părți aduc în muzica ciclului mai multă lumină, voieșie și chiar o nuanță de umor. Expresivitatea pronunțată, coloritul național, folosirea reușită a scriiturii polifonice și, bineînțeles, evoluarea specifică a viorii, autorul însuși fiind viorist, subliniază faptul că *Sonata* este o creație reușită a timpurilor” [2, p. 605].

### Referințe bibliografice

1. КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1987.
2. ROTARU, P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, pp. 589–651.
3. АБРАМОВИЧ, А., ЛОБЕЛЬ, С. Инструментальная музыка. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва, 1969, с. 214–288.
4. СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Кишинев: Карта Молдовеняскэ, 1973.
5. ВЛАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинэу: Grafema Libris, 2011.

**ТРИО А-DUR ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ  
КОНСТАНТИНА РОМАНОВА: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ,  
ДРАМАТУРГИИ И МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА**

TRIO A-DUR PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI VIOLONCEL DE CONSTANTIN ROMANOV:  
PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ȘI DE LIMBAJ MUZICAL

TRIO A-DUR FOR PIANO, VIOLIN AND CELLO BY KONSTANTIN ROMANOV:  
PECULIARITIES OF COMPOSITION, DRAMATURGY AND MUSICAL LANGUAGE

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**

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

**НАДЕЖДА КОЗЛОВА,**

профессор,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В статье анализируется Трио для фортепиано, скрипки и виолончели Константина Романова, созданное в Кишиневе в 1920-е гг. Это первое из известных нам в отечественной музыке сочинение в жанре фортепианного трио, написанное на территории современной Республики Молдова. Произведение анализируется с точки зрения композиции, драматургии и музыкального языка. Делается вывод о влиянии на стиль данного сочинения музыки С. Рахманинова, в частности, его «Элегического трио» d-moll и Трио «Памяти великого художника» П. Чайковского.*

**Ключевые слова:** камерная музыка, трио для фортепиано, скрипки и виолончели, драматургия, композиция, музыкальный язык.

*În articol se analizează Trio pentru pian, vioară și violoncel de Constantin Romanov scris în Chișinău în anii 1920. Aceasta este prima lucrare autohtonă în genul de trio pentru componența interpretativă enunțată creată pe teritoriul Republicii Moldova de azi. Creația este analizată din punct de vedere al compoziției, dramaturgiei și limbajului muzical. Se ajunge la concluzia că stilul muzical al Trio-ului de C. Romanov este influențat de Trio-ul elegiac în d-moll de S. Rahmaninov și de Trio-ul «În memoria marelui artist» de P. Ceaikovski.*

**Cuvinte-cheie:** muzica de cameră, trio pentru pian, vioară și violoncel, dramaturgie, compoziție, limbajul muzical.

*This article analyzes the Trio for piano, violin and cello by Konstantin Romanov, composed in Chisinau in the 1920s. It is the first known local music composition in the genre of piano trio written on the territory of today's Republic of Moldova. The work is analyzed in terms of thematic material, musical language, dramaturgy and composition. A conclusion is made about the impact of S. Rachmaninoff's music on the style of this work, in particular, of his Elegiac trio in d-moll and P. Tchaikovsky's Trio "In the memory of Great Artist".*

**Keywords:** chamber music, trio for piano, violin and cello, dramaturgy, composition, musical language.

Имя композитора и пианиста Константина Романова, чья жизнь и творчество развертывались в Бессарабии в 1920-е гг., сравнительно недавно стало попадать в объектив музыковедческих исследований. Это объясняется тем, что, переехав в 1929 г. на постоянное жительство в Бухарест, К. Романов как бы «изъял» себя из панорамы музыкальной жизни Бессарабии, а его композиторские опыты оказались практически выключенными из дальнейшей исторической эволюции музыкального искусства в крае.

Однако именно он стал тем композитором, который создал первые в Бессарабии образцы жанров фортепианного концерта (у него их два — *g-moll* и *d-moll*) и фортепианного трио (*A-dur*). Хотя его сочинения и не повлияли на дальнейшее развитие отечественной музыки, тем не менее,

они являются показательными примерами, отразившими типичные для музыкантов Бессарабии поиски в области средств музыкального языка и стиливых ориентиров<sup>1</sup>.

Основным предметом исследования настоящего очерка является *Трио для фортепиано, скрипки и виолончели A-dur* К. Романова (предположительное время создания — между 1918 г. и 1929 г.). По форме оно представляет собой трехчастный цикл, в котором первая часть (*Allegro*) является средоточием лирико-драматических образов, вторая (*Sostenuto, ma non troppo*) вносит элементы эпической картинности, созерцательности, финальная часть представляет калейдоскоп контрастных музыкальных идей, приводящих к жизнеутверждающему завершению.

Первая часть написана в форме сонатного *allegro* из трех разделов: экспозиции, разработки и репризы. Экспозиция распадается на две партии — главную и побочную<sup>2</sup>. Непосредственное сопоставление двух тематических образов и их тональных центров (*A-dur* в главной партии и *cis-moll* в побочной) подчеркивает пусть и не яркий, но все же заметный контраст данных разделов.

Главная тема определяет основной эмоциональный строй сочинения — светлый, юношески романтический и порывистый, эмоционально наполненный и устремленный. Она является лейттемой всего сочинения, поскольку проникает в тематические процессы последующих частей цикла и окрашивает их своим жизнеутверждающим тоном. Более того: ею и заканчивается *Трио*, словно символизируя неизменность позитивного мироощущения и утверждая тезис: жизнь прекрасна.

Главная партия написана в простой трехчастной форме ( $a - b - a_1$ ), где первая часть (тт. 1–32) экспонирует тематический материал, в контрастной середине (тт. 33–48) преобладает развивающий тип изложения, варьированная реприза (тт. 49–82) несет на себе местную кульминацию. В экспонировании материала принимают участие все три участника ансамбля: в партии скрипки звучит мелодия вокального типа, виолончель в высоком регистре сопровождает ее рельефным подголоском, фортепианная фактура решена как гармоническая фигурация. В мелодии наибольшее значение принадлежит двум мотивам. Первый из них, расположенный в начальном такте темы, строится как терцовый ход от V ступени лада к VII с постепенным возвращением к исходному звуку в ритмическом рисунке дробления с замыканием. Важно, что данный ход гармонизируется одним аккордом — тоническим трезвучием. Впоследствии это позволит использовать его в разделах дополнений и код с целью утверждения главного (тонического) аккорда лада и основной темы произведения. Именно так решено завершение I части и финала *Трио*.

Другой ключевой мотив темы занимает второй такт и начало третьего. Его интонационный смысл — сочетание нисходящей хореической ч. 4 и восходящей м. 3 — будет использован в аналогичном месте (тт. 2–3) темы финала *Трио*, что обеспечит крайним частям циклической формы интонационное единство.

Особая роль в выразительности главной темы принадлежит гармонии. Обилие побочных доминант и задержаний, способствующих усилению напряжения, сочетается с интенсивным использованием аккордов мажоро-минорного родства (аккорды II, III, VI и VII низких ступеней), привносящих качество глубины и сочности звучания. Разнообразные ритмические рисунки в мелодии на фоне равномерного движения сопровождающих голосов в трехдольном акцентном метре придают музыке черты вальса. Танцевальная жанровая основа подчеркивается и структурой: тема квадратна, выполнена в форме модулирующего ( $A - G$ ) сложного периода повторного строения.

<sup>1</sup> В мемуарных записках К. Романова содержатся сведения еще об одном произведении для фортепиано, скрипки и виолончели — *Трио d-moll*. [1, с. 14]. Однако до настоящего времени нам не удалось обнаружить ноты этого сочинения.

<sup>2</sup> Экспозиция именно «распадается» на партии, поскольку они автономны и относительно замкнуты.

В середине простой трехчастной формы (ц. 2), выстроенной как простой период повторного строения ( $b - b_1$ ), присутствуют все «атрибуты» мотивно-тематического развития. Относительно новая в интонационном отношении мелодическая фраза секвенцируется в восходящем направлении и приводит к достижению мелодической вершины. Она гармонируется цепочкой диссонирующих доминант, которые затрагивают тональности *C, D, E, F, E, A*. Дважды меняется фактурный профиль фортепианной партии: сначала (с т. 33) в правой руке возникают аккордовые арпеджио, захватывающие диапазон трех октав и звучащие на *staccato*, затем (в т. 41) ритмический пульс учащается за счет введения шестнадцатых и использования «ломаных» арпеджио. Во втором предложении к тому же скрипичная мелодия дублируется в октаву виолончелью, динамика возрастает до значения *ff*.

Реприза главной партии варьирует ее тембровое оформление: мелодия поручена роялю, а аккомпанирующую функцию выполняют фигурации в партиях струнных. Фортепианная фактура отличается широтой и броскостью «крупного плана»: мелодия изложена аккордовыми дублировками на *ff*, в левой руке выявлена вальсовая формула сопровождения, в целом звуковысотный диапазон охватывает пять октав. Поэтому тема звучит пафосно, торжественно и гимнически. Однако эти факторы динамизации не затронули внутренних, глубинных качеств темы: тональный план и форма сложного периода, по сравнению с первым разделом, не изменились.

Указанные особенности главной темы обеспечили ей качества завершенности и замкнутости: она вполне могла бы быть отдельной пьесой, не требующей дальнейшего тематического «действия». Поэтому появление побочной партии воспринимается как новый, относительно самостоятельный раздел формы.

Побочная партия также достаточно автономна. Она написана в форме периода с варьированным повторением (17 т. + 24 т.). Основное значение принадлежит выразительной песенной мелодии, которая начинается экспрессивным скачком на м. 6 с V ступени лада на III (при этом V ступень берется с восходящим полутоновым задержанием от IV повышенной). Долгое обыгрывание терции лада, сменяющееся постепенным мелодическим спадом, оттеняется использованием характерных гармонических красок: преобладанием плагальности, альтерацией субдоминантовых аккордов, а также постепенным увеличением удельного веса эллиптических оборотов. По мере продвижения к каденции элегическое спокойствие музыки сменяется взволнованностью и эмоциональной наполненностью, здесь (тт. 96–98) достигается кульминационная точка темы.

Повторное проведение побочной темы поручено скрипке. Мелодия «поднимается» в высоту третьей октавы, словно «отрываясь» от сковывающих ее остальных голосов фактуры, и приобретает качество нежности и трепетности. Фортепианная партия также становится более прозрачной: здесь разворачиваются триольные фигурации. Виолончель *pizzicato* на сильных долях тактов акцентирует основные тоны аккордов. В завершающем разделе периода несколько раз повторяется кадансовый гармонический оборот, сопровождающий начальный мелодический ход темы — скачок на интервал сексты. Он проводится имитационно у всех участников трио — сначала у скрипки, затем у виолончели и фортепиано. Так, постепенно замирая, заканчивается экспозиция.

Внезапно, энгармонической модуляцией в *e-moll* начинается разработка. Она содержит четыре небольшие фазы, отличающиеся тематическим материалом и способами его развития. Первая фаза (тт. 125–151), основанная на начальной фразе главной темы, строится как динамическая волна: начинается нарастанием звучности, в тт. 145–148 достигает кульминационного уровня и постепенно угасает. Тональный план подвижен; затрагиваются тональности *e, F, C, D, E, Fis, g, As, Cis, C, f*, причем, ни одна из них не задерживается более

одного–двух тактов. Итогом данного движения становится тональный центр *g-moll*, с наступлением которого открывается вторая фаза разработки.

Вторая фаза (тт. 152–166) развивает материал побочной темы, в которую искусно вплетены интонации главной. В динамическом отношении данная фаза построена как контрастное сопоставление мягкого скрипичного проведения темы на *p* (тт. 151–158) и яркого, эмоционально открытого фортепианного на *f* (тт. 159–165). При интенсивном гармоническом движении здесь почти постоянно ощущается опора на тональность *g-moll*, чем данная фаза отличается от неустойчивой первой.

Третья фаза разработки (тт. 166–202) — фугато на материале главной темы. Это четырехголосное имитационно-полифоническое построение, которое начинается в тональности *B-dur*. Тема сначала звучит одногласно у виолончели (тт. 166–169), реальный ответ проводится в среднем регистре фортепиано (тт. 169–174) на фоне виолончельного противосложения. После небольшой двухголосной интермедии тема появляется у скрипки (тт. 177–180) и, наконец, экспонирование материала завершается в низком фортепианном регистре в октавной дублировке (тт. 181–185). Далее имитационное изложение сменяется свободным развитием четырех контрастных голосов, постепенно «перестраивающихся» в гомофонно-гармоническую фактуру. Примечательно, что интонационно-ритмические элементы главной и побочной тем сочетаются здесь в одновременности: в интонационном профиле преобладают черты главной, а синкопированный ритм сопровождения напоминает о побочной. Тональное строение, как и в первой фазе разработки, неустойчиво: *g, F, Es, d, Es, Des, C*.

Последняя фаза разработки — это доминантовый предыкт к репризе (тт. 203–219). В глубоких басах фортепиано с постепенным *crescendo* звучит октавное тремоло на звуке *E*, на фоне которого в партиях всех участников ансамбля «мелькают» начальные интонации главной темы. Напряжение усиливается и благодаря возрастающему контрасту между неизменным доминантовым басом и постоянно обновляемыми гармониями в верхних голосах фактуры. Динамическая устремленность к основной тональности разрешается в начале репризы, когда, как итог развития, с тонического аккорда начинается главная тема в своем экспозиционном виде.

Реприза незначительно отличается от экспозиции. В ней строго выдержан классический принцип тонального соотношения партий. Главная (тт. 220–254) ликующе и торжественно звучит на *ff* в *A-dur*, побочная (тт. 255–294) в *a-moll* воспринимается более томно и страстно, по сравнению с экспозицией; она напоминает инструментальный вокализ (возникают ассоциации с *Вокализом С. Рахманинова*). Кода (тт. 295–318) строится на интонациях главной темы, которые, многократно повторяясь, постепенно «сжимаются» до начального однотокового мотива. Он звучит уверенно, настойчиво и утверждающе, чему способствует динамика: начинаясь на *p*, звучность набирает силу и к концу коды достигает *ff*. Таким образом, интонационно-тематические процессы в I части *Трио для фортепиано, скрипки и виолончели* К. Романова подчинены идее утверждения светлой, жизнеутверждающей лирической главной темы, оттененной изысканной и нежной побочной.

Вторая часть имеет характер ноктюрна. Чувственная музыка созерцательного характера напоминает ноктюрны Ф. Шопена и песни без слов Ф. Мендельсона-Бартольди. Данная часть цикла написана в сложной трехчастной форме с эпизодом в качестве средней части (*A – B – A<sub>1</sub>*). Первый раздел (*A*: тт. 1–36), в свою очередь, представляет собой двойную простую двухчастную репризную форму, в которой исходная структура (*a – a<sub>1</sub>, b – a<sub>2</sub>*) повторяется с вариантными изменениями.

Главным выразительным средством здесь становится кантиленная мелодия широкого дыхания, которая при первом проведении поручена виолончели. Использование VI дорийской ступени в начальном мелодическом обороте придает теме изысканность и терпкость. Восходящим ходом по звукам тонического трезвучия с квинтой и секстой мелодия быстро достигает своей вершины, которой становится терция лада, а потом медленно и уступчато спускается к V ступени.

Мелодия «подсвечена» красочной гармонией в фортепианной партии, где, как и в I части произведения, преобладают доминантовые цепочки и средства мажоро-минора. При медленном темпе (*Sostenuto, ma non troppo*) и неспешной пульсации восьмыми длительностями в размере 3/4 фортепианная фактура примечательна ритмическим контрастом двух компонентов: басовый голос спокойно развертывается по опорным долям тактов, гармоническое заполнение в среднем регистре построено с использованием синкопированного ритма<sup>3</sup>. Данная тема развивает лирическую сферу I части цикла и воспринимается как пример песенно-романсовой любовной лирики.

Средняя часть формы (тт. 37–68) вносит образный и тематический контраст. Сопоставлением здесь устанавливается тональность *F-dur*. Темп делается более подвижным (*Poco agitato*), фактура — прозрачной. На фоне выдержанных аккордов в фортепианной партии скрипка и виолончель имитационно проводят двутактный интонационный оборот, в котором движение по звукам нисходящего тетра хорда словно украшено выписанными мордентами. Ажурная мелодическая ткань в партиях струнных вызывает ассоциации с изящной, кружевной музыкальной вязью. Кульминационный момент формы связан с введением главной темы I части *Трио*. Сначала интонации этой темы возникают в партии фортепиано, затем в полном виде она проходит у скрипки и виолончели в октаву. Она прерывается так же внезапно, как и возникла, на аккорде доминанты из тональности *d-moll*. После этого начинается общая реприза.

Реприза сохраняет структурные, тематические и тональные параметры I части. В ней утверждается образ прекрасного идеала, вдохновенного лирического состояния, когда душа воспеваает красоту мира и наслаждается его гармонией. В последних тактах, словно воспоминание, появляется начальная фраза главной темы I части. Таким образом, вторая часть *Трио* К. Романова погружает слушателя в мир поэтической пейзажной лирики и любовных чувств. Эта созерцательная атмосфера оттеняется введением основной темы I части *Трио*, которая здесь воспринимается как прекрасный, но далекий образ пылкой молодости, возникший, словно во сне.

Финал *Трио* К. Романова построен как тема и десять вариаций. В качестве темы композитор использовал мелодию арии итальянского композитора XVII в. Антонио Франческо Теналья *Begli occhi, mercé*, позаимствованную из сборника А. Паризотти *Античные арии*. Она проста и, следовательно, имеет богатые возможности для преобразований. В образном отношении тема финала, изложенная у фортепиано, немного грустна, но спокойна и сдержанна. В мелодии, гармонизованной последовательностью трезвучий с преобладанием автентических и натурально-ладовых оборотов, на сильных долях тактов выделяются опорные тоны, которые в совокупности образуют интонационный остов<sup>4</sup>.

В первой вариации меняется фактура: мелодия проводится у виолончели, фортепианная партия арпеджированными аккордами создает гармонический фон, а у скрипки содержится подголосок, который контрастирует двум другим компонентам фактуры высоким регистровым положением, дробной ритмической пульсацией шестнадцатыми и характером мелодико-гармонической фигурации. В данной вариации укрупнена форма. Вместо периода, представленного в теме, здесь использована простая трехчастная структура:  $a - b - a_1$  — кода.

Вторая вариация написана в характере вальса. Музыка здесь должна звучать как бы *sotto voce*, поскольку у всех инструментов преобладает оттенок *p*, кроме того, в партиях струнных предписано использование сурдины, что усиливает эффект приглушенного звучания. Данная

<sup>3</sup> Совершенно очевидно, что данная тема развивает интонационный потенциал побочной темы I части. Их роднит опора на V и III ступени минорного лада, сходные контуры мелодической линии и синкопированная формула сопровождения.

<sup>4</sup> Принципиальным оказывается наличие в теме интервалов ч. 4 в восходящем (т. 1) и нисходящем направлении (тт. 2, 3, 9), а также ритмического рисунка *половинная нота — четверть* (тт. 2, 8, 9, 10), поскольку именно эти звуковые элементы в дальнейшем окажутся тем «мостиком», который позволит композитору органично синтезировать мелодию старинной арии с лейттемой *Трио* (главной темой I части).

вариация далеко уходит от интонаций исходной ариозной темы. В среднем регистре фортепиано здесь проходит новая мелодия кантиленного характера, в которой господствуют малосекундовые ходы, впервые обозначившиеся в срединном разделе предыдущей вариации. Преобладает поступенное движение: сначала восходящее, затем — нисходящее. Контраст между предшествующими разделами и второй вариацией подчеркивается и введением новой тональности — *g-moll*, которая появляется впервые. Данная вариация написана в сложной двухчастной форме хореического типа, где акцент приходится на более развитую первую часть (А), а вторая (В) выполняет функцию коды.

Третья вариация своей фактурой вызывает прямые аналогии с седьмой вариацией из II части трио *Памяти великого художника* П. Чайковского. Расчлененная на двутактные фразы и ритмически выровненная (изложенная четвертями в нечетных тактах и содержащая остановки в четных), тема проводится аккордами у фортепиано. Струнным поручаются лишь созвучия *pizzicato* в моменты остановок в партии рояля<sup>5</sup>. Несмотря на то, что звуковысотная линия мелодии здесь почти точно воспроизводит контуры основной темы вариационного цикла, ритмическая ее организация настолько преобразует интонационную сущность музыки, что данная вариация, как и предыдущая, воспринимается как далеко отстоящая от исходного интонационного образа. «Маршевый» размер 4/4, подвижный темп (*Animato*), господство периодических структур и, как результат, строго выдерживаемая квадратность формы придают музыке характер строго организованного коллективного движения.

Четвертая вариация — трехголосная fuga *alla Jensen*, как указывает К. Романов. Думается, что признание К. Романова о связи данной вариации с творчеством немецкого пианиста и композитора второй половины XIX в. А. Йенсена, проясняет композиторские приоритеты автора анализируемого Трио. Думается, что вообще фортепианные пьесы позднего немецкого романтика, выдержанные в духе Р. Шумана и Й. Брамса, были близки К. Романову. Об этом свидетельствуют такие качества музыки и К. Романова, и А. Йенсена, как мелодичность, песенность, простота и ясность классико-романтической гармонии и формообразования. В этом смысле не только данная fuga, но и вся музыка Трио, является демонстрацией стилевых норм музыкального романтизма.

Фуга предназначена только для фортепиано. Она написана в тональности *g-moll* (по барочной традиции последняя тоника является мажорной), проходит в быстром темпе, звучит напористо и бодро. В соответствии с тональным планом форма подразделяется на экспозиционный, развивающий и репризный разделы. Примечательно, что разделы интермедийно-развивающего характера и построения, приближающиеся по фактуре к гармоническому (а не имитационно-полифоническому) складу в ней преобладают над тематически концентрированными и имитационными частями. И вообще в целом полифоническая техника в анализируемой фуге не отличается изобретательностью.

Тема фуги, занимающая четыре такта, по мелодической линии совпадает с начальными пятью тактами арии А. Ф. Теналья. Однако, как и в предыдущей вариации, ритм неузнаваемо трансформирует ее. В теме выделяется ядро (два такта) и развертывание (тоже два такта). В тематическом ядре сконцентрированы скачки в разнообразных ритмических рисунках, развертывание опирается на более нейтральное поступенное движение ровными четвертями. Разграничение темы на ядро и развертывание и использование впоследствии одного только

---

<sup>5</sup> Конечно, полного совпадения с музыкой названной вариации из произведения П. Чайковского здесь нет. У П. Чайковского использован нечетный размер 3/2, характеризующийся большей плавностью, нежели размер 4/4 у К. Романова. Вместо кратких мотивов-тират в партиях струнных у П. Чайковского К. Романов использует аккорды *pizzicato*. Кроме того, все звучание вариации П. Чайковского проходит на *ff* и производит впечатление грандиозности и мощи. К. Романов развертывает динамический профиль анализируемой вариации преимущественно на *p* и *pp*. Лишь в конце вариации звучность усиливается.



тематического ядра позволяет композитору в дальнейшем создавать иллюзию присутствия темы даже тогда, когда звучат только начальные ее интонации, продолженные свободным развитием.

Следующая, пятая вариация продолжает эту линию. Она претворяет черты русского плясового наигрыша и звучит радостно, задорно и ярко. Вариация проходит в быстром темпе, в размере 2/4, в тональности *E-dur*. При общей сложной трехчастной структуре ( $A - B - A_1$ ) в композиции произведения ощущаются черты рондальности, поскольку основная тема плясовой в крайних разделах ( $A$  и  $A_1$ ) многократно повторяется, чередуясь с оттеняющими ее музыкальными образами.

Шестая вариация (*Andantino religioso*) переключает образную сферу к таинственному, загадочному и мистическому настроению, которое создается плавной, кружащейся мелодией в партии фортепиано, развертывающейся на фоне мерной пульсации четвертями струнных в размере 6/4. В тональности *D-dur* выразительно звучат аккордовые последовательности, подчиненные хроматическому нисходящему движению баса. Вариация написана в простой трехчастной форме. Контраст между крайними частями и серединой выражен тембровыми и гармоническими средствами. Вся середина проходит на органном пункте доминанты и характеризуется диалогическими переключками реплик скрипки и виолончели на фоне остинатных аккордов фортепиано.

После длительных тематических преобразований первоначального музыкального образа восьмая вариация воспринимается как возвращение к арии А. Ф. Теналья в мажорном варианте. Она звучит просветленно и ясно. Мелодия, тонально-гармоническое решение и структура словно воспроизводят начальный раздел вариационного цикла. Однако здесь мелодия разделена на фразы, которыми, словно в дружеском диалоге, обмениваются партии скрипки и виолончели. Фортепианная партия ведет линию баса.

После этого девятая вариация вновь «ввергает» тему в вариационные преобразования. Она обозначена композитором как ноктюрн. Приметы «ночной музыки» проявляются здесь в колористической трактовке инструментов. В партии фортепиано волнами «перекатываются» многозвучные пассажи, охватывающие большой звуковысотный диапазон и создающие как бы вибрирующий звуковой поток, в который погружена лирическая мелодия скрипки. Она развивается свободно и достигает кульминационного звучания в тт. 630–638, чему способствует красочная гармонизация с использованием эллиптических оборотов и энгармонических модуляций.

Финал вариационного цикла развивает образы плясовых наигрышей, представленные в пятой вариации, а завершается большой кодой, в которой на доминантовом органном пункте проводится лейттема *Трио*. Она начинается как бы исподволь, но постепенно набирает силу и по мере продвижения к концу формы становится все более утвердительной и торжественной.

К сожалению, *Трио A-dur* для фортепиано, скрипки и виолончели К. Романова, партитура которого пролежала много десятилетий в анналах Национального архива Республики Молдова, в наши дни ни разу не исполнялось и до сих пор не оценено не только широкой публикой, но и музыкантами-профессионалами. Знакомство с нотным текстом, однако, убеждает в том, что это сочинение обладает неоспоримыми художественными достоинствами. Произведение К. Романова продолжает традиции русского фортепианного трио; особенно заметны его связи с соответствующими опусами П. Чайковского и С. Рахманинова. Жизнеутверждающая концепция сочинения убедительна, форма отличается продуманностью и логической выстроенностью, музыкальный язык преломляет традиции русского и западноевропейского романтизма. Думается, что включение данного произведения в концертный и педагогический репертуар музыкантов-исполнителей стало бы заслуженной сатисфакцией его несправедливого забвения.

### Библиографические ссылки

1. РОМАНОВ, К. *Мое жизнеописание*. Национальный архив РМ. Ф. Р-2983. Оп. 1. Д. 44.

**PRINCIPII COMPOZIȚIONALE ÎN  
SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN NR.2 DE GHEORGHE NEAGA**

COMPOSITIONAL PRINCIPLES IN  
THE SONATA FOR VIOLIN AND PIANO No.2 BY GHEORGHE NEAGA

**VICTORIA MELNIC,**

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

**NATALIA CHICIUC,**

doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*În articol este analizată Sonata pentru vioară și pian nr.2 de Gheorghe Neaga. Autoarele examinează cu lux de amănunte conceptul general și structura ciclului cvadripartit evidențind principiile compoziționale și mijloacele artistice care contribuie la crearea contrastului între părți, dar și cele care asigură unitatea ciclului. Prima parte meditativă este urmată de perpetuum mobile din partea secundă, în ambele compozitorul manifestându-se atât ca un meșteșugar iscusit care posedă la perfecție tehnicile compoziționale vechi și noi, cât și ca un artist inspirat care generează imagini de o pregnanță tulburătoare. Centrul liric al ciclului plasat în partea a III-a relevă măiestria polifonică a lui Gheorghe Neaga, iar finalul sintetic îmbină cu ingeniozitate mai multe elemente ritmico-melodice din cele trei părți anterioare, încununând edificiul sonor.*

**Cuvinte-cheie:** *ciclu cvadripartit, principii compoziționale, tehnici componistice, tehnică contrapunctică, sonată pentru vioară și pian, final sintetic, inovație, tradiție.*

*The article analyzes the Sonata for Violin and Piano No. 2 by Gheorghe Neaga. The authors examine in detail the general concept and the structure of the quadripartite cycle emphasizing the compositional principles and artistic means that contribute to the contrast between the parts, but also those providing the cycle unity. The first meditative part is followed by the perpetuum mobile in the second part; in both the composer manifests himself as a skillful craftsman who has a perfect hold of the new and old compositional techniques, and an inspired artist who creates images of exciting poignancy. The lyrical center of the cycle placed in Part III reveals Gheorghe Neaga's polyphonic mastery while the synthetic final ingeniously combines more rhythmic and melodic elements of the three previous parts, crowning the sound edifice.*

**Keywords:** *quadripartite cycle, compositional principles, compositional techniques, contrapuntal technique, sonata for violin and piano, synthetic final, innovations, traditions.*

„Muzica compozitorilor din Republica Moldova de la hotarul dintre secole reprezintă o etapă calitativ nouă în dezvoltarea artei autohtone. Spectrul creației componistice a perioadei ce cuprinde ultimul deceniu al secolului trecut și începutul secolului XXI se distinge printr-o multilateralitate nemaipomenită. Apar nume noi, se supun unor reînnoiri esențiale reperele stilistice ale muzicii din Moldova precum și tematica lucrărilor componistice, este revizuit sistemul genurilor muzicale preferențiale, se însușesc mijloace de expresie noi, iar cele aprobate anterior sunt încadrate într-un context muzical contemporan. Toate acestea pot fi considerate drept rezultat al unor schimbări radicale ce s-au produs după colapsul sistemului sovietic” [1, p. 13].

Arta muzicală camerală autohtonă nu constituie o excepție în acest sens, lucrările apărute în perioada respectivă oglindind în perfectă măsură agitația și viteza evenimentelor social-culturale. Sonata rămâne a ocupa una dintre pozițiile preferențiale în palmaresul mai multor compozitori. Printre creațiile reprezentative de gen pot fi enumerate sonatele pentru vioară și pian semnate de Boris Dubosarschi (1989), Vladimir Ciolac (1989), Vladimir Rotaru (1992-1993), Vasile Zagorschi (2003) și Zlata Tkaci (2005). În rândul acestora se aliniază și *Sonata pentru vioară și pian nr. 2* de Gheorghe Neaga, a cărei apariție marchează începutul ultimului deceniu al secolului (1991).

„Artist în plină maturitate, Gheorghe Neaga aduce în creația sa imaginea unei viziuni largi a conceptului componistic” [2, p. 4]. Fiind cea de-a treia și totodată ultima mostră a genului de sonată în repertoriul componistic neaghian, *Sonata pentru vioară și pian nr.2* constituie în sine o sinteză, în care se

reunesc trăsături caracteristice pentru creația compozitorului care se manifestă atât în aspectul ideatic, cât și în tehnicile compoziționale savante. Vom menționa că procesul de sintetizare este una dintre trăsăturile fundamentale ale sonatelor neaghiene, drept dovadă în acest sens servind prezența codelor sintetice. În cele ce urmează, în baza manuscrisului oferit cu bunăvoință de rudele compozitorului (întrucât lucrarea nu a cunoscut vreodată o editare) și a unicei imprimări existente (interprete fiind fiicele lui Gheorghe Neaga — Lucia Neaga (vioară) și Angela Neaga (pian)), vor fi expuse mai multe argumente întru susținerea ipotezei enunțate.

*Sonata pentru vioară și pian nr. 2* este constituită din tradiționalele patru părți.

**Partea I-a** — *Molto moderato* — comportă un caracter meditativ. Conținutul acesteia relevă momente de gândire profundă asupra unor idei desprinse din viața de zi cu zi și reflectă o perioadă destul de dificilă din perspectivă socio-culturală, ținând cont de anul compunerii lucrării. În acest sens conlucrează și forma la care a apelat autorul — o structură arhitectonică liberă, parcursivă, în interiorul căreia secțiunile reprezintă momentele de contemplare.

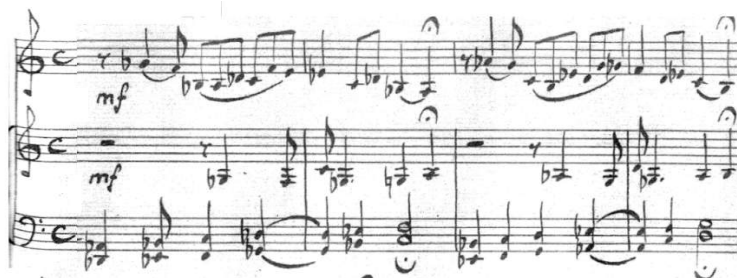
a	b/a	a <sub>1</sub>	punte	c	d	e	d <sub>1</sub>	punte	Coda
10	15	6	8	18	11	11	8	5	14

Deși trecerile dintr-un compartiment în altul se produc aproape pe neobservate, acest fapt implicând și o oarecare degajare, există totuși pe alocuri indicii asupra prezenței unor forme mai mult sau mai puțin tradiționale. Astfel, spre exemplu, observăm conturarea formei tripartite cu repriză în cazul primelor secțiuni — **a**, **b** și **a<sub>1</sub>** — în interiorul cărora, chiar din start, Gheorghe Neaga utilizează diverse procedee de contrapunctare.

Prima secțiune (**a**) stă sub egida principiului contrastant, partidele pianului și a vioarei reprezentând sun aspect ideatic două lumi diferite. Constituită din zece măsuri, **a** reprezintă o perioadă, conținutul căreia poate fi împărțit în cinci microsecțiuni a câte două măsuri fiecare. Și la acest nivel poate fi evidențiată o microformă tripartită cu repriza comprimată:

a	b	a <sup>1</sup>
a + a <sub>1</sub>	b + b <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>

În primele două microsecțiuni (**a**, **a<sub>1</sub>**) linia melodică din partida vioarei, puternic cromatizată se prezintă sub un profil general descendent. Aceasta contrastează cu linia ascendentă a cvintelor și cvartelor perfecte din partida pianului formând două straturi sonore completate de o scurtă imitație la mâna dreaptă a pianului. Din punct de vedere ritmic inedită este îmbinarea sincopelor cu trioletele. Ex. 1:



În interiorul următoarelor două microsecțiuni (**b**, **b<sub>1</sub>**) observăm o schimbare a direcției mișcării în partidele celor două instrumente, însă la o privire mai atentă observăm că de fapt **b** și **b<sub>1</sub>** reprezintă recurența primelor două microsecțiuni. În microrepriza dinamizată (**a<sub>2</sub>**), autorul renunță la a doua jumătate a frazei melodice, prima fiind expusă de două ori de la înălțimi noi, iar cvintele din partida pianului fiind înlocuite cu cvarte.

Odată cu *crescendo* până la *f* și schimbarea măsurii dintr-una binară compusă (4/4) în alta ternară (3/4), aceste două lumi diferite, îmbinate sub indicația dinamică inițială *mf* și a fermatelor pe fiecare ultimă bătaie a motivelor melodice, este pregătit debutul celei de-a doua secțiuni a părții (**b/a**), totodată a celei mediane din cadrul formei tripartite menționate mai sus. Conținutul tematic al acesteia este unul

înrudit cu cel anterior, ba chiar uneori poate fi considerat dezvoltant. Pe alocuri deslușim motive inspirate din linia melodică a secțiunii **a**. Ex. 2:



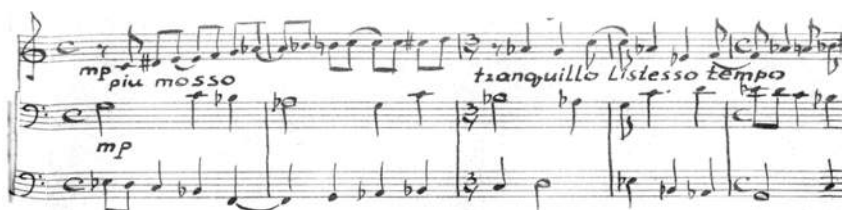
Și aici compozitorul recurge la principiile contrapunctului contrastant, îmbinându-le cu diverse procedee ale contrapunctului imitativ (imitații, *stretto*). Atmosfera sumbră și profund meditativă se înseninează treptată în special datorită utilizării registrului acut atât la pian, cât și la vioară.

Conținuturile ritmico-melodice profilate până în acest moment sunt îmbinate în cadrul reprizei sintetice (**a**<sub>1</sub>). Sub indicația *f secco*, pe parcursul a șase măsuri, în partida viorii autorul readuce primele două microsecțiuni din debutul Sonatei. În partida pianului, pe de o parte se imită elementul tematic din partida viorii, iar pe de alta — se păstrează profilul ritmico-melodic din secțiunea **b** (ex. 3). Și dacă conținutul muzical din **a** până la urmă își pierde din valoare prin dispariția treptată a tematismului său, mișcarea pe șaisprezecimi din **b** tinde către culminație, ceea ce și se întâmplă în ultima măsură.



După atmosfera cumulativă, care redă un câmp vast de sentimente ce explodează odată cu culminația, finisarea reprizei este una ciudat de subită. Tensiunea acumulată este curmată de o secțiune, care, luând în considerație caracterul conținutului tematic, poate fi considerată **punte**. Constituită din opt măsuri, aceasta include diferite elemente din discursul anterior, printre care sincoparea sau consunările de cvintă și cvartă. Însă modalitatea expunerii acestora este una diferită. Către sfârșit duratele din partida violonistică devin tot mai largi, până la doimi cu punct. Și nici șaisprezecimile din partida pianului nu exprimă agitatea anterioară, chiar dacă expunerea este realizată în măsura de 6/8.

Sub indicația *più mosso* și *tranquillo listesso tempo*, primele 12 măsuri ale compartimentului **c** sunt constituite din trei linii melodice absolut individuale, evidențiindu-se o polifonie contrastantă la trei voci. Ex. 4:



Atmosfera generală din acest compartiment (**c**) se află în contrast cu cea din secțiunile anterioare. Expunerea nervoasă, uneori brutală care ar fi exprimat profunzimea contemplării unor momente pline de descurajare și pesimism este înlocuită cu o stare de spirit lipsită de agitație, placidă, calmă, în unele momente chiar lirică, narativă. secțiunea de față este una de un caracter cumulativ, întrucât se evoluează de la *mp* prin *crescendo* către *f*, măsura alternând în permanență (4/4 cu 3/4).

Și aici, și în continuare (secțiunile **d**, **e**) Gheorghe Neaga recurge la utilizarea diferitelor principii polifonice: contrapunctul contrastant simplu (vezi ex. 5) și complex (dublu — mm. 58–63, triplu — mm. 52–56, în inversare — mm. 69–70 și 74–79, cu dublări — mm. 80–87 (vezi ex.6) etc.).

Următoarele trei secțiuni — **d**, **e/d** și **d<sub>1</sub>** — ar mai fi un exemplu pentru argumentarea prezenței unor repere arhitectonice tradiționale tratate într-o manieră inedită. La fel ca și în cazul primelor trei compartimente din debutul părții, aici se evidențiază o formă tripartită mică cu repriză:

<b>d</b>	<b>e/d</b>	<b>d<sub>1</sub></b>
11	11	8

Fiecare secțiune constituie o nouă etapă din punct de vedere al tratării tematicе. În **d** autorul grupează măsurile în felul următor: 3+3+2+3, cele două măsuri percepându-se ca un mic interludiu între trei trăsări ale îmbinării contrapunctice. Este curios faptul că materialul din acest interludiu va constitui sursa tematică pentru compartimentul următor (**e**). În ultimele trei măsuri autorul schimbă modalitatea de interpretare folosită anterior în partida violonistică (*arco* este înlocuit cu *pizzicato*) care va fi păstrată pe parcursul secțiunii **e**.

Elaborarea discursului muzical în compartimentele **d**, **e/d** și **d<sub>1</sub>** se poate compara cu construcția unui mozaic din elemente prestabilite. Unitățile constructive vor fi notate convențional prin literele *a*, *b*, *c*, *d* și *e* (ex. 5).



Elementele *a* și *b* apar în două variante: una simplă la o voce (notată în schemă *a* și *b*) și cu dublarea în sexte (notată *aa* și *bb*, ex. 6), iar elementul *e* este o inversiune a elementului *d*. Astfel se obțin următoarele combinații (în paranteze sunt indicate înălțimile):

vioara		<i>a</i> (ges)	<i>c</i> (a)	<i>b</i> (c)	<i>d</i> (f)	<i>b</i> (a)	<i>d</i> (b)	<i>e</i> (c)	<i>e</i> (g)	<i>aa</i> (a,c)	<i>aa</i> (des, fes)
pian dr.	<i>a</i> (des)	<i>c</i> (f)	<i>c</i> (f)	<i>c</i> (c)	<i>e</i> (e)	<i>a</i> (ges)	<i>e</i> (a)		<i>d</i> (d)	<i>c</i> (g)	<i>c</i> (c)
pian st.	<i>b</i> (e)	<i>b</i> (a)	<i>d</i>	<i>a</i> (des)	<i>c</i> (f)	<i>c</i> (f)		<i>d</i> (b)		<i>bb</i> (c,es)	<i>bb</i> (c,es)
nr.măs	3	3	2	3	2	3	2	2	2	3	2



Într-o atmosferă *allargando giocoso*, următoarele cinci măsuri comportă un rol de punte. Expusă doar în partida pianului, aceasta readuce câte ceva din caracterul nervos din secțiunea **b**.

Ultimul compartiment al părții poate fi considerat un postludiu sau **Codă sintetică**, întrucât reunește elemente din toate secțiunile, inclusiv elementul melodic din **a** (ceea ce-i imprimă și unele

trăsături de repriză), figura sincopată din **d** sau diferitele principii polifonice utilizate din plin pe parcursul întregii părți. Ex. 7:



Fiecare linie melodică din cele cinci observate provine din diferite momente ale discursului anterior. Luată împreună ele constituie câteva straturi ce sfârșesc *smorzando*. În concluzie, în ceea ce privește **Coda**, autorul preferă conținuturile tematice din secțiunile expositive (**a**, **c**, **d**), însă acestea primesc tratarea polifonică devenită tipică celor dezvoltatoare (**b/a**, **e/d**).

În urma analizei discursului muzical din partea I-a putem concluziona că fiecare secțiune a structurii compoziționale predomină gândirea liniară, orizontală, dimensiunea verticală fiind doar o consecință a suprapunerii mai multor voci. Fiecare linie melodică este puternic individualizată, pe lângă tratarea contrapunctică autorul implicând și un înalt nivel de cromatizare. Suficient de polifonizată, prima parte a *Sonatei pentru vioară și pian nr.2* reprezintă un debut în sintetizarea diferitelor procedee și principii compoziționale, proces ce se va desfășura pe parcursul întregului ciclu.

**Partea a II-a** — *Allegro giocoso* — este contrastantă prin însuși caracterul expunerii și tempo-ul foarte rapid. Asemănătoare unui vârtej, virtuozitatea acestei părți nu constă în reliefaarea unor elemente melodice, ci se manifestă asemenea unui *perpetuum mobile*, într-o mișcare neîntreruptă cu valori de note foarte mici. Mai mult, în anumite momente se creează impresii vizuale și auditive de *toccată*, subliniate de multiplele tehnici polifonice la care recurge autorul.

Din punct de vedere al structurii arhitectonice, partea a II-a este una bipartită contrastantă de tip troheic, primul din cele două compartimente ale sale fiind accentuat atât prin dimensiuni cât și prin caracterul tematismului. În această formă bipartită mare cu codă sintetică, legătura între secțiuni este asigurată prin anticipare, astfel încât hotarele între compartimente par a fi destul de convenționale.

A ( <i>Allegro giocoso</i> )			B ( <i>Molto meno mosso</i> )	Coda
a	+	b		
21		20	25	7

Examinând schema, în special comparând numărul de măsuri din compartimentele **A** și **B**, se poate crea impresia unui dezechilibru arhitectonic. Audiind însă această parte a *Sonatei* și analizând cu atenție toate detaliile constructive optăm anume pentru o asemenea delimitare a formei din motivul contrastului foarte evident între cele două compartimente care este accentuat în special de modificarea de tempo. Astfel, ca timp real (fizic) **B** durează aproximativ la fel ca și **A**, în pofida unui număr de măsuri mai mic aproape de două ori.

Primul compartiment (**A**) se divizează în două secțiuni cu caracter relativ diferit. În prima dintre ele (**a**) atmosfera și aspectul ideatic pot fi deduse vag, datorită înaltului nivel de tratare polifonică, dar și celui de cromatizare, în urma cărora se reliefează doar niște nori sonori. Cele 21 de măsuri se împart în mai multe microsecțiuni a câte trei sau două măsuri, fiecare fiind de fapt o variantă a celei inițiale. În această ordine de idei, cele trei voci din ambele partide instrumentale sunt tratate divers. Spre exemplu, principiul contrapunctului triplu oferă posibilitatea de a obține câteva îmbinări derivate pe lângă cea inițială. Ex. 8:



Datorită faptului că îmbinarea inițială este una scurtă, cele derivate se percep totodată ca imitații ale acesteia. În plus, conținutul melodic al vocilor puternic cromatizat poate fi diferențiat mai mult vizual decât auditiv, prin prezența unor mici detalii distinctive. Ex. 9:



Întrucât ritmul și nu melodia este cel cărui i se oferă rolul principal, autorul utilizează mai multe oportunități oferite de acesta, printre care recurența ritmică, gruparea diferitelor formule ritmice, inclusiv inversarea lor, etc. În unele cazuri, careva formule ritmice pot fi “preparate” până la nivele microscopice, sesizabile doar după o analiză extrem de minuțioasă. În concluzie, această secțiune se presupune a fi una dintre cele mai dificile atât din punct de vedere interpretativ, cât și din cel analitic, datorită profunzimii tratării conținutului nu după caracter, atmosferă creată sau aspect ideatic, ci pur și simplu după mijloace și procedee compoziționale de ordin tehnologic.

Către sfârșitul primei secțiuni (a) în partida pianului pot fi observate elemente ritmice care anticipează debutul celei de-a doua. Totodată autorul indică *crescendo* și schimbarea metrelui: 4/4, apoi 3/4, și, nu în ultimul rând, 12/8 — cel în care se desfășoară secțiunea b. Inițial *espressivo*, aceasta poate fi împărțită convențional în trei compartimente, reieșind din profilul ritmico-melodic, factură și principiile de tratare tematică. În primul dintre ele se remarcă folosirea trioletelor (ex. 10), iar al doilea — prin utilizarea procedeelor contrapunctice.



În al treilea compartiment apare formula ritmico-melodică ostinată cu un profil ascendent expusă la vioară și reluată imitativ la pian. Ex. 11:



Anume această formulă constituie elementul de bază al secțiunii secunde a formei bipartite mari (B). După avalanșa ritmică, uneori și melodică, de până aici, noua temă pare să fie expresivă, melodiosă, sugestivă, uneori prezentând momente feerice, de poveste. În contrast cu mulțimea de procedee polifonice și diversele manifestări ale acestora, descoperim un discurs de factură omofon-armonică în care cele două partide ori se însoțesc, ori se completează, uneori recurgându-se și la imitații. Ex. 12:



Formulele ritmico-melodice ascendente și descendente constituite în preponderență din șaisprezecimi și treizecișidoimi, tratarea polifonică a acestora, și, în general, starea alertă a primului compartiment al părții revin în **Codă** (*Subito tempo l<sup>o</sup>, 12/8*).

În concluzie, partea a II-a reprezintă o nouă încercare a autorului de a utiliza procedee compoziționale vechi, tradiționale, într-o nouă abordare, pe cât de elaborată din punct de vedere tehnologic, pe atât de subordonată sarcinilor artistice.

**Partea a III-a** — *Adagio molto cantabile* — reprezintă centrul liric al lucrării. „Sonata își articulează astfel părțile încât mișcarea lentă să devină nu numai centrul întregului, ci și locul în care se desfășoară discursul muzical cel mai substanțial, de maximă concentrare și limpezime expresivă” [3, p.146]. Deși durează doar cât una dintre secțiunile unei alte părți ale creației, importanța sa este măsurată în emoție și stare afectivă, provocate de transparența caracterului interpretativ și a atmosferei create prin intermediul acestuia.

Într-un metru de 5/4, alternat abia către sfârșit cu 4/4, sub indicații dinamice din categoria *p*, doar în culminație de *f*, întreg *Adagio* pare să fie monotematic. Structura arhitectonică este una corespunzătoare — formă variantică monotematică — cele patru secțiuni în care se împarte constituind patru variante:

a	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>
8	7	3	10

Pornind de la nucleul tematic format din două motive, prezentat în debut în partida pianului, toate comportă trăsături cumulative, excepție fiind ultima secțiune care, după momentul culminării își atribuie rolul



de demolire a lirismului ajuns în cel mai înalt punct al sensibilității muzicale. Tema părții este expusă în baza unei facturi polifonice. În comparație cu părțile anterioare, aceasta pare să fie una mult mai transparentă, autorul oferind rolul principal expunerii melodice.

În cele două propoziții ale primei secțiuni (a) conținutul se împarte în două straturi: tema din partida pianistică expusă în canon și liniile melodice complementare din partida violonistică, care, în îmbinare, reprezintă un șir de intervale, precum cvarta, cvinta sau sexta. Ex. 13:



Caracterul trasării temei este intensificat odată cu preluarea unei varieri ale acesteia în partida vioarei în următoarea variantă a formei. Însă nici în partida pianului nu este păstrată structura intactă a nucleului tematic, fiind expus tratării polifonice doar primul motiv al acestuia. În acest sens, uneori se are impresia preferințelor bruște ale autorului pentru secvențele transponente. Dacă în secțiunea anterioară trasarea aparținea unor registre medii și neutre după potențialul redării stării afective, emoțiile se află în continuă creștere odată cu adăugarea unui strat melodic într-un registru acut.

A treia variantă constituie în sine momentul culminant. Cele două straturi formate din ambele partide instrumentale prezintă, practic, un contrapunct contrastant la două voci, una dintre care constituie la rândul său o trasare canonică a temei. Ex. 14:



Ultima secțiune este și cea mai extinsă, fapt datorat caracterului lirico-meditativ. Sonorizată doar de vioară, pianul alăturându-se în ultimele măsuri, această ultimă variantă readuce elemente anterioare, printre care cele din măsurile 7-8 sau 9-10. *Poco crescendo*, trecerea optimilor în triolete, după care în șaisprezecimi, și mișcarea în continuă ascendență subliniază o gravitate subtilă a atmosferei, care spre sfârșit capătă un profil general descendent, motivul fiind preluat și în partida pianului în registre mai grave.

În concluzie, cele patru variante ale structurii arhitectonice a părții, deși nu sunt lipsite de tratare polifonică a nucleului tematic sau a motivelor acestuia, constituie un șir de expuneri pline de emoție și impresii afective, în general momente de un lirism unic în cazul *Sonatei pentru vioară și pian nr.2* de Gheorghe Neaga.

**Partea a IV-a** — *Allegro con brio* — reprezintă un Final sintetic, întrucât fiecare compartiment al său are drept punct de pornire un oarecare element ritmico-melodic din cele trei părți anterioare. Temelor preluate însă le este oferită o nouă tratare, astfel autorul reușind a contura un alt aspect ideatic, un nou caracter și o stare de spirit inedită. În general, acest Final se deosebește prin trăsături vii, emanate de atmosfera dansantă, așa cum se și întâmplă în limitele tradiționale ale părților finale din ciclurile de *Sonată*. La acest fapt contribuie primatul influenței muzicii folclorice de joc, așa cum în partea a III-a rolul principal îi era oferit expunerii melodice, iar în părțile I-a și a II-a — tehnicilor compoziționale de ordin științific. Tratarea polifonică nu este omisă, însă procedeele de contrapunctare utilizate rămân pe un plan secund. Chiar și cromatizarea, considerată la o primă vedere a partiturii rămasă la același nivel ridicat ca și în părțile anterioare, la audiere poate fi considerată una mult mai subtilă, uneori contribuind chiar și la transparența facturii.

Din punct de vedere arhitectonic, Gheorghe Neaga apelează la forma de Rondo, caracteristică finalurilor clasice de sonată.

A	B	A	C	A	D	A
18	32	11	34	13	8	21

Refrenul (A) este compartimentul care se impune datorită vioiciunii și a caracterului jovial, în timp ce episoadele (B, C, D) contrastează printr-o atmosferă mai lirică și printr-un tempo relativ lent, acest fapt contribuind la reliefaarea unor amintiri despre momentele de reverie, de meditație sau de irascibilitate din părțile anterioare. Deși caracterul dansant rămâne a fi predominant în întregul Final, în Refren acesta este direct influențat de jocul folcloric în timp ce în Episoade sesizăm aluzii la unele dansuri occidentale.

Revenind la ideea preluării temelor anterioare, chiar în prima măsură a părții, în partida violonistică, se impune primul motiv al nucleului tematic din partea a III-a. Dacă în *Adagio* acesta impresiona prin sensibilitatea și fragilitatea expunerii sale, aici autorul îl preschimbă într-un element motoric, generator de energie și vitalitate. Ex. 15:



Ondulărilor melodice datorate îmbinării mișcărilor ascendente cu cele descendente, profilul cărora pare asemănător celui din debutul părții a doua, le se contrapune uneori un strat de factură omofono-armonică, care sugerează un acompaniament de taraf.

*Subito molto meno mosso* și alternarea măsurilor 4/4 cu 3/4 sunt indiciile debutului primului episod (B). Suficient de extins, acesta contrastează în primul rând printr-un nou caracter de dans grațios, conturat de accentele metrelui ternar. Ex. 16:



Autorul utilizează principiul polifoniei straturilor, recurgând la scriitură ce îmbină două, uneori trei straturi. În plus, pe parcursul episodului, se observă folosirea procedeei de contrapunct dublu, cum ar fi cel din începutul partidei pianului, sau de contrapunct contrastant. Către sfârșit, în cadrul a trei măsuri, ca o culminare a tratării polifonice, Gheorghe Neaga utilizează *stretto*-ul, după care anticipată de o scurtă retransiție, revine tema Refrenului. Acesta pare să fie unul *quasi* identic, deosebirile constând în reducerea dimensiunilor, lipsa schimbării metrului și transpunerea unor elemente în alte registre.

Episodul C preia din discursul anterior nu doar tematismul ce provine direct din elementele ritmico-melodice ale părții a II-a, ci și procedeele de tratare polifonică. Ex. 17:



Revenind la metrul ternar din primul episod și la aceeași evoluție a intensității sunetului de la *sp* către *f*, ceea ce contribuie la o subtilă asemănare între episoade, compozitorul pune totuși accent pe împărțirea conținutului în trei straturi. Pe tot parcursul episodului C în partida pianului se găsește un ostinato însoțit de o pedală figurată, iar în cea a viorii — o linie melodică, monodică la început, dublată pe parcurs în sexte, asemănător expunerii tematice din secțiunea e a părții I-a. Dacă la sfârșitul primului episod au existat doar câteva măsuri de anticipare a refrenului, aici retransiția (*meno mosso*) este o secțiune suficient de desfășurată, datorită în mare parte polifonizării sale. Printre procedeele utilizate relevăm canonul, contrapunctul dublu și triplu. Repriza Refrenului nu pare una surprinzătoare, fiind sesizabilă doar datorită impunerii motivului inițial sub indicația *f*. La fel de restrâns ca Refrenul anterior, acesta comportă o factură mult mai simplificată, fără implicarea vreunui procedeu polifonic. În schimb, este păstrată alternarea metrului binar cu cel ternar. În partida viorii este expusă tema, iar în cea a pianului — acompaniamentul asemănător celui de taraf.

Ultimul Episod (D) este și cel mai redus după dimensiuni. Noutatea acestuia se rezumă la preluarea temei din debutul părții I: mai întâi sub forma trasării de două ori a elementului din secțiunea a, după care expunerea inversată a celui din b. Ex. 18:



Refrenul final revine în plină forță în partida pianistică. Primele șase măsuri sunt în exclusivitate dedicate celor două motive ale nucleului tematic al părții a III-a, ambele dinamizate expuse într-un metru de 5/4 conform tehnicii polifonice de canon. Ex. 19:



Odată cu *meno mosso* și revenirea la metrul inițial al lucrării de 4/4, la trasarea polifonică a temei participă și vioara, a cărei interpretare sensibilă creează momente de reverie îmbinată cu amintiri.

În concluzie, partea finală a *Sonatei pentru vioară și pian nr.2* de Gheorghe Neaga însumează nu doar temele și procedeele de tratare a acestora din părțile anterioare, ci și întregul amalgam de stări de spirit — de la caracterul meditativ până la cel liric, de la o atmosferă irascibilă la una de joc. De altfel, tot ultima parte a lucrării este cea care întruchipează perpetuarea tradițiilor la nivel structural și semantic sub un vâl nou, tipic avântului tehnic și științific al secolului XX. În fine, „principalele transformări evidențiate constau în felul de a fi al discursului muzical, în arhitectonica ciclului de mișcări. În primul rând, *Sonata* se impune ca o unitate finită, tematic desăvârșită, indicând stabilizarea și cristalizarea cuceririlor dobândite, precum și nuanțarea corespunzătoare a unui fond de mijloace de expresie existent, creator extensibil ca atare” [3, p. 146].

*Sonata pentru vioară și pian nr.2* este o dovadă a sintezei firești între tradiție și inovație, în sensul în care „în lucrările din perioada maturității, cu precădere în cele de cameră, Gheorghe Neaga se prezintă ca un artist modern care sintetizează diverse fenomene, curente ale muzicii secolului XX, păstrându-și în același timp originalitatea” [4, p. 6]. În toate cele patru părți ale ciclului compozitorul se manifestă atât ca un meșteșugar iscusit care posedă la perfecție tehnicile compoziționale vechi și noi, cât și ca un artist inspirat care generează imagini de o pregnanță tulburătoare. Figura artistică a lui Gheorghe Neaga reprezintă un fenomen specific în arta muzicală autohtonă, întrucât, influențat fiind de întregul trecut muzical european și de stilurile componistice ale unui șir de autori universalși, reușește să rămână la propria-i modalitate de exprimare originală, fără a prelua, cita sau imita materialului muzical impropriu.

### Referințe bibliografice

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. TKACI, E. Valoarea talentului. In: *Moldova socialistă*. 1982, 25 mar.
3. BERGER, W. G. *Estetica sonatei contemporane*. București: Editura Muzicală, 1985.
4. *Gheorghe Neaga: biobibliografie*. Chișinău: BNRM, 2001.

## V. Muzica pentru pian

### A. ТИМОФЕЕВ – З. ТКАЧ: ДИАЛОГ В ЖАНРЕ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ

A. TIMOFEEV – Z. TKACH: DIALOGUE IN THE GENRE OF SONATA FOR PIANO

A. TIMOFEEV – Z. TKACI: DIALOGUL ÎN GENUL SONATEI PENTRU PIAN

**ГАЛИНА КОЧАРОВА,**

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

*Статья концентрирует внимание на новом произведении молодого композитора Александра Тимофеева — Сонате op. 9 «Памяти Златы Ткач», посвященной его педагогу и по-своему представляющей традиции композиторской школы Республики Молдова. Предлагаемый аналитический этюд призван раскрыть интертекстуальные связи Сонаты с музыкой З. Ткач — в первую очередь, с её Второй фортепианной сонатой. Триптих Сонаты op. 9 трактован как комплексный портрет ушедшего в небытие педагога (или, точнее, как Gestalt), сложившийся в сознании её ученика.*

**Ключевые слова:** Александр Тимофеев, Злата Ткач, композиторская школа Республики Молдова, соната для фортепиано, fuga, Gestalt, музыкальный портрет, тематизм, интертекстуальные связи.

*Articolul de față fixează atenția pe lucrarea compozitorului A. Timofeev — Sonata op. 9 pentru pian, dedicată memoriei Zlatei Tkaci — pedagogului său. Această Sonata reprezintă tradițiile școlii componistice din Moldova. În esul analitic dat, autoarea studiază legăturile intertextuale ale Sonatei cu muzica Zlatei Tkaci — în primul rând, cu Sonata nr. 2 pentru pian. Tripticul Sonatei op. 9 este tratat ca portretul muzical complex al dascălului decedat, mai exact, un fel de Gestalt format în memoria discipolului său.*

**Cuvinte-cheie:** școala componistică din Moldova, sonată pentru pian, fugă, Gestalt, portret muzical, tematism, legături intertextuale.

*This article pays attention to a new Sonata for piano op. 9 by Alexander Timofeev, which is dedicated to the memory of Zlata Tkach, a composer from the Republic of Moldova. It represents an analytical study based on various conceptual connections between this Sonata and Z. Tkach's works (in particular, her Piano Sonata No. 2). The three-movement cycle of the Sonata op.9 is treated as a musical portrait or Gestalt, a tribute to the passed-away pedagogue.*

**Keywords:** Alexander Timofeev, Zlata Tkach, the composers' school of Moldova, Sonata for piano, fugue, Gestalt, musical portrait, thematic material, intertextual connections.

«О музыке нужно писать нотами»... Этот афоризм Болеслава Пашковского вспоминается при обращении к недавно опубликованной *Сонате для фортепиано op. 9* Александра Тимофеева [1] — произведению, ставшему для молодого автора своего рода знаком творческой зрелости, а заодно и подарком самому себе по случаю тридцатилетия. Соната посвящена памяти первого педагога Саши по композиции и, соответственно, снабжена подзаголовком *In memory of Zlata Tkach*. А. Тимофеев — выходец из местной музыкальной среды, получил в Молдове прекрасную пианистическую школу у Виктора Левинзона и Алены Варданян, завоевав в дуэте со Станиславом Жаром первые свои звания лауреата международных конкурсов. Он занимался также дирижированием у Михаила Сечкина, а в том, что касается освоения композиторской традиции и становления его собственного творческого *credo*, огромную роль сыграла Злата Ткач, с которой Саша в 1997–2002 году занимался в лицее имени К. Порумбеску, а затем, после отъезда на учебу в США, сохранял контакты вплоть до её внезапного ухода из жизни 1 января 2006 года: помимо переписки, Саша регулярно встречался с ней каждое лето, приезжая домой на каникулы. Он был не только любимым её учеником, но и первым исполнителем её сочинений — в том числе и столь значительных, как Фортепианный концерт и Вторая фортепианная соната. Яркий пианист-виртуоз, он и сейчас продолжает пропагандировать её произведения, он также записал и выложил её музыку в Интернет, выполнив, в том числе и фортепианные переложения оркестровых номеров —

таких, например, как сцена шабаша ведьм из балета *Андрейш*. Храня высокий пиетет в отношении к своему педагогу, он после её смерти реализует собственный проект по изданию её фортепианных опусов, где третий том охватывает две сонаты Златы Ткач и её *Еврейские прелюдии* (на фольклорном материале)<sup>1</sup> [2].

Именно в год его выхода в свет — 2008, после тщательной работы по редактированию обеих сонат Златы Моисеевны, Саша начал писать свою собственную *Сонату*, в 2013 году вернувшись к ней и завершив. Он обозначил её под ор. 9 и посвятил незабвенной памяти Златы Ткач. Это сочинение в жанре *In memoriam*, появившись из-под его пера, открыло своеобразный жанровый диалог, во многом став ответным даром Саши своему глубоко уважаемому педагогу. Ответным — потому, что в 2004 году Злата Моисеевна сама посвятила Саше свою *Вторую фортепианную сонату*, которую он исполнял в её присутствии в Кишиневе, в Историческом музее. Позже, уже после её ухода из жизни, в 2008 году Саша играл эту *Сонату* в Органном зале, представив слушателям её новую версию (собственную редакцию), а 29 июля того же года он озвучил её и в США, на фестивале *Nothern Lights Music Festival* (Aurora, Minnesota). В том же 2008 году появился и его развернутый «Комментарий ко *Второй фортепианной сонате* Златы Ткач», опубликованный в интернете на русском языке на персональном сайте [3]. Первая версия этого аналитического эссе была написана на английском языке для конференции *Zlata Tkaci. In memoriam*, прошедшей в стенах нашей Академии музыки.

Анализ *Сонаты № 2* З. Ткач А. Тимофеев выполняет здесь самым детальным образом, демонстрируя композиторский взгляд на сочинение и уделяя особое внимание деталям процесса интонационно-тематического развёртывания. *A priori* подразумевая форму сонатного *allegro* в одночастном произведении З. Ткач, Саша по ходу дела хотя и пользуется привычной терминологией (употребляя, в частности, термины «реприза», «кода»), однако специально не фокусирует своё описание на общей его архитектонике. Гораздо важнее для него, помимо тематической работы, проблемы, встающие перед исполнителем. Так, о разделе *Moderato* перед репризой он пишет: «Я должен признать, что для меня этот раздел, с точки зрения исполнения, представляет определённую трудность из-за коварной запутанности постоянно меняющегося сопровождения и из-за эффекта постепенного перехода к репризе, которая начинается с 277 такта» [ibid.].

В этом аналитическом этюде присутствуют и оценочные суждения. Так, характеризуя *Вторую фортепианную сонату* З. Ткач как наиболее выразительную и значимую работу композитора, как свидетельство яркого творческого взлёта последних лет её жизни, А. Тимофеев поясняет: «Для пианиста, который знакомится с *Сонатой* впервые, сразу обращают на себя внимание несколько особенностей, а именно: тематическая согласованность, использование коротких идей-мотивов, экономное обращение с музыкальным материалом, своеобразно необычная конструктивная схема» [ibid.]. И далее: «Перед нами открывается возможность в концентрированном виде познакомиться с основными идеями, отражающими ясность и открытость авторского замысла, намерение отказаться от использования эффектных стандартизированных приёмов, нежелание идти на уступки перед исполнителем» [ibid.].

Именно подобные творческие заветы своего педагога, думается, А. Тимофеев в полной мере попытался претворить и в своей собственной *Сонате для фортепиано ор. 9*. Начало работы над ней в том же году стало для него «знаковым», ознаменовав в его творческой биографии этап своеобразного «вступления в права наследования» в области сонатного жанра. Его исполнительский опыт пианиста-виртуоза и стремление выстроить более масштабную в конструктивном отношении форму определило и более высокую меру сложности общего замысла

---

<sup>1</sup> В I том этого издания фортепианных сочинений З. Ткач включен её *Детский альбом*, во II том вошли части из балета *Андрейш*, в IV том — *Фортепианный концерт* во второй редакции и *Шабаш ведьм* для двух фортепиано из балета *Андрейш* [2].

его *Сонаты*. В отличие от одночастной, хотя и близкой к моноциклу за счёт обилия темповых и образных переключений *Сонаты № 2* З. Ткач, *Соната* А. Тимофеева трёхчастна. Организована она по традиционной схеме «быстро – медленно – быстро» (*Allegro, Fuga – alla breve. Tranquillo. Vivo con brio*), где, согласно авторской идее, первую часть можно было бы определить заголовком «Судьба», второй части, где царит умиротворение, он дал бы название «Рай», а третья, словно возвращающая слушателя на землю, в атмосферу наших дней — возможно, «Ад».

Заметим, однако, что первая часть *Сонаты op. 9* уже сама по себе сложнее обычного, поскольку её отличительной чертой является включение довольно развёрнутой и технически непростой фуги. Первая часть к тому же играет особую роль в цикле, во многом определяя общую концепцию *Сонаты*: именно благодаря ей рельефно проявляет себя жанр *In memoriam*. По данной причине анализ, предпринимаемый нами в предлагаемой статье, главным образом базируется на первой части *Сонаты op. 9*. Полагаю, что это оправданно ещё и потому, что и в интонационном отношении она содержит аллюзии на тематизм З. Ткач — в частности, на её *Вторую фортепианную сонату*. В результате возникают интертекстуальные связи, подкрепляющие основу «диалога двух сонат», близких по времени создания, но разделённых гранью земного бытия – небытия.

Грань эта — начало 2006 года, которым З. Ткач уже начала датировать свои предполагаемые к созданию произведения. Так произошло и с планируемым ею Концертом для двух фортепиано, набросок темы которого сохранился на листке с её автографом, датированном именно 2006 годом, и который Саша использовал как начальный эпитаф всей *Сонаты*, главенствующий затем в первой её части и возвращающийся в конце финала. Так создаётся обрамление всего цикла и подчеркивается его единство. Тем же своеобразным патетическим *motto* открывается и замыкается и первая часть, однако функцией обрамления, закругления музыкального развития роль исходного тезиса в ней не исчерпывается. По сути дела, его звучанием организована вся часть: она главенствует в главной и связующей партии, в побочной же, несмотря на яркий привносимый ею контраст, также слышны его отзвуки. Правда, у побочной есть еще одна нить, устанавливающая связь с тематизмом З. Ткач — на сей раз, напрямую с её *Второй фортепианной сонатой*, с её побочной партией.

Тема-тезис, носящая вступительный характер по своему звучанию, открывает *Сонату* совместным проведением первого её элемента (*a*) крупными длительностями в партиях обеих рук, в прямом движении в правой руке (*e – f – fis – gis*) и в обращении (*e – es – d – c*) — в левой, подкрепляясь диссонантным «колокольным» созвучием с кластерным компонентом в глубоком басу. После этого её хроматизированное поступенное движение продолжается восходящим по терциям, а затем секундовым рядом аккордов, «приправленных» острыми секундовыми призвуками, который приводит к яркой кульминации на *sffz*. Их линия очерчивает контур  $D_{65}$  в тональности *dur-moll* (*a – c – es – f*), временное ощущение которого подкреплено фигурацией (а в дальнейшем развитии — и гармоническими комплексами). Этот, второй элемент — *b*, после краткого фигурационного ниспадения, погружающего в бемольную тональную сферу, вновь приводит к исходному тезису, на этот раз провозглашаемому в басовом регистре октавами на *ff*, но уже от звука *es* и в сопровождении противосложения — подвижной, слегка угловатой, скерцозного характера темы (*c*) в верхнем регистре на *staccato*, которая позже в увеличении ляжет в основу тематического ядра фуги.

Музыкальная ткань далее выращивается на базе всё тех же тематических элементов *a* и *b*: сразу после проведения в басу темы-тезиса, в партии правой руки она дважды проходит в уменьшении, шестнадцатыми. После чего следует имитационная переключка мотивов темы противосложения в партиях левой и правой руки. По сравнению с первым её появлением они даны на уровне *D* и *T*, что соответствует нормам экспозиционных проведений в фуге. Тем самым, возможно, автор сразу словно «даёт заявку» на будущее появление той же темы в новой

ипостаси — в фуге, более весомо и заметно. Пока же здесь она проносится так быстро, что выявляет скорее фигурационно-фоновую роль, а к тому же, при проведении её на исходном высотном уровне, в басовом регистре возникает начальный ход из первой темы, данный в обращении.

В дальнейшем развитии главной партии тема-тезис, становясь в сильном уменьшении фигурационно-фоновым элементом, проводится шестнадцатыми в прямом и обращенном виде, имитируется, а также комбинируется в разных временных масштабах сама с собой. Так, например, образуется своеобразная стретта, когда в басу крупными длительностями она проходит в первоначальном виде, а на её фоне пассажи шестнадцатыми имитационно развивают ту же формулу, «транслируя» её на разные высотные уровни. Принцип имитации пассажных формул проявляет себя и в небольшом связующем эпизоде, подводящем к побочной партии первой части *Сонаты ор. 9*. Здесь внимание, однако, акцентируется вначале на новом — «вращающемся» мотиве, завершаемом синкопированным ниспаданием — на малую терцию, а затем на октаву. После краткого интонационного обновления, перед самым началом побочной партии, снова возникает начальный элемент а темы-тезиса в обращении, проходящий в очень низком регистре.

Провозглашаемая столь ярко и многократно подтверждённая в развитии музыкального процесса тема *a*, которая, по сути, интонационно весьма нейтральна, тем не менее, в суггестивном отношении оказывается преподнесённой достаточно эффективно. При этом она в какой-то мере ассоциируется и с аккордовой темой из *Второй сонаты* З. Ткач. Та тоже идет в том же ритме, на *f*, в разделе главной партии в экспозиции и в репризе. Последующий контраст, привносимый побочной партией первой части *Сонаты* А. Тимофеева, по своему типу также напоминает о характере «перепада» на грани токкатного и лирического разделов во *Второй сонате* З. Ткач. В обеих сонатах выдержаны нюанс *p*, аккордовый склад, движение крупными длительностями, снижение темпа (у З. Ткач обозначена смена темпа на *Meno mosso*, а затем *Tranquillo capriccioso*), присутствуют характерные фигуры шестнадцатых. Однако у А. Тимофеева тема побочной партии производна от главной. Она также оказывается «выращенной» из исходного *motto*. Причём в голосоведении сохранён и принцип сочетания прямого и обращённого его вариантов. Правда, эта генетическая связь замаскирована, на первый план выходят мягкие «переливы» шестнадцатых и «скользящие» хроматизмы. В итоге обе темы — главной и побочной партий — в энергетическом отношении словно представляют две разные ипостаси одного «Я» — мужское и женское начала по типу «Ян» и «Инь». Средством же, придающим побочной партии оттенок новизны, становится введение восходящей секундовой синкопированной интонации, вычлененной из «вращающегося» мотива связующей. Есть здесь и попевка (*d*), напрямую «цитируемая» из *Второй сонаты* З. Ткач, из темы *Meno mosso*, где она также проходила в прямом виде и в обращении, в характерном ритме — четверть, залигованная с шестнадцатой, затем три шестнадцатых, плавно вводящие в половинную ноту. Мало заметно, но здесь присутствует еще одна деталь: у З. Ткач этот мотив при первом появлении опирается на хроматический ряд *des – eses – des – c – h*, где высотный контур в ракоходе даёт интервальный *set*, близкий к *motto* *Сонаты* А. Тимофеева, хотя и на ином уровне.

В довольно краткой теме побочной партии первой части *Сонаты ор. 9* та же ритмоформула с шестнадцатыми (*d*) также использована во взаимодействии с мотивами темы главной партии. Поначалу она вписана в ее хроматизированный ход. Здесь он звучит в обращении, в ниспадающем виде, в партии левой руки он появляется на другом высотном уровне (ниже на квинту). Он ритмически укрупнён и включает в себя только последние три звука ритмоформулы *d*. Зато мотив *b*, звучащий также в обращении, как его продолжение, даёт импульс новой имитационной переключке. Вычленив этот, второй элемент темы-тезиса и комбинируя его с интонациями из узкообъемного мотива шестнадцатых, автор выстраивает фазу спада, возвращаясь затем к волнообразному типу фигурации и переменному метру, ранее предварявшим появление



побочной партии. Спад этот подготавливает новый раздел — *Fuga — alla breve*, с темой чисто инструментального характера, идущей в соль-миноре, несколько угловатой и насыщенной скачками. О её происхождении слушатель, возможно, не сразу догадывается, поскольку, как уже говорилось ранее, её ядро проходило в фа-миноре в разделе главной партии первой части *Сонаты*, в движении мелкими длительностями, выступая своеобразным противосложением теме-тезису. Здесь же, в разделе фуги, её тема более развёрнута, в ней есть не только упомянутый индивидуализированный мотив, но и общие формы движения. Тема фуги выступает, как и положено, одногласно, то есть уже не как фоновый элемент, а как рельеф, как самостоятельная фигура, что подчёркнуто также сменой метра с переменного на строго периодичный (две вторых), укрупнением длительностей и более весомыми динамико-тембровыми качествами. Тема фуги сразу охватывает большой диапазон: начинаясь яркими октавными скачками ( $g^1 - g$ ,  $d^1 - d$ ), она вообще насыщена в своём ядре энергичными скачками на квинту, кварту, септиму, и даже в фазе общих форм движения в ней присутствует не только гаммообразное движение, но и повторяемый «колебательно»-секстовый ход.

Фуга эта в конструкции первой части *Сонаты op. 9* выполняет функцию разработки, сохраняя некоторые её приметы, однако степень контраста, возникающего при её введении, устанавливает для неё поначалу роль эпизода. Выстроена она достаточно нормативно, в экспозиции её сохранён традиционный тонико-доминантовый план вступления голосов, постепенно «раздвигающего» объем звучащего пространства прибавлением к среднему голосу вначале верхнего, а затем нижнего голоса. После первой интермедии оно ещё более расширяется за счёт дополнительного появления темы фуги у верхнего голоса на исходном тональном уровне, но на октаву выше. Последующая, вторая интермедия, как и первая, развивает материал противосложения (в экспозиции удержанного), добавляя к нему на сей раз интонации опевания и новые имитационно развиваемые мотивы. В силу этого вторая интермедия воспринимается более динамично, чем первая, хотя по своей протяжённости они обе равны, включая в себя по шесть тактов.

Разработка фуги начинается с одиночного проведения четырёхтактной темы фуги на уровне субдоминантовой тональности. Здесь она уже лишена удержанного противосложения, но сопровождается его интонациями и хроматизированным ниспадающим ходом, после чего через семь тактов интермедии в развитие вливается тема фуги уже в тональности ми-минор. Дана она в этот раз, правда, не целиком (сохранены лишь первые три такта и одна четверть) и непосредственно переходит в четвёртую интермедию, которая длится уже на протяжении семи с половиной тактов, что приводит к метрическому смещению следующего — ре-минорного проведения темы, впервые в этой фуге начинающейся из-за такта, со второй доли. Несколько видоизменено заключение темы, дополненной мотивом опевания. Поэтому последующая, пятая интермедия (шесть с половиной тактов) ещё более смещает начало будущего проведения темы фуги — на вторую четверть такта, так что, несмотря на то, что тема дана здесь в основной тональности, эффект репризы не наступает. Более того, сама тема сильно усечена и представлена только начальным двутактным ходом, что указывает на принадлежность этого — неполного — проведения к разработке. Более того, данный приём вычленения фрагмента темы указывает не столько на разработку фуги, но и на начало разработочного раздела всего сонатного *allegro*.

Применённое вычленение как метод симфонизированного развития становится далее импульсом для ещё более мелкого дробления музыкального процесса и активного внесения изменений в саму тему. Последующая краткая двутактная связка комбинирует, в частности, интонации удержанного противосложения в партии правой руки с по-новому развиваемыми отдельными сегментами темы, проходящими в левой руке. Получившийся новый вариант темы звучит в ре-миноре, также привнося дополнительные нюансы в тему, как и появляющееся затем её ля-минорное проведение. Разработочный эффект усиливается и за счёт четырёхголосной стретты,

где имитации сдвинуты относительно пропосты и вертикально, и горизонтально, варьируясь в том числе и ладово (в верхнем голосе, а затем у среднего она идёт в тональности Соль-мажор, причём тема вновь варьирована и начата со второй четверти). Далее намёк на продолжение стретты дают имитации вычлененных октавных скачков, однако роль их определяется скорее как ввод в кульминацию, обозначаемую «колокольными» аккордами в басовом регистре на *fff* по сильным долям и октавно продублированными скачками из темы фуги в партиях обеих рук (в левой руке они даны в частичном обращении). Всё это образует нисходящую секвенцию с постепенным сдвигом звена. Возникшая в результате мощно звучащая кульминационная зона в конце сменяет и метрическое измерение, переводя в размер 5/4, а затем, ближе к концу появление «колокольных» аккордов учащается за счёт потактной смены метра на 4/4 и 3/4. Динамического спада, однако, нет, общий пафос и накал энергии сохраняется.

Реприза первой части *Сонаты* А. Тимофеева, открываясь проведением в басу темы-тезиса из главной партии, одновременно продолжает и развитие темы фуги, только здесь она дана так, как она звучала в экспозиции всей части – в виде вычлененного её ядра. На сей раз, в сравнении с темой фуги, исходный мотив воспринимается как бы данным в уменьшении. В продолжение её музыкальная ткань обогащается фигурациями шестнадцатых, которые использовались в экспозиции в связующем разделе. Сохранено и тонико-доминантовое сопоставление проведений извлеченного из темы фуги её интонационного «зерна» (*f-moll* – *c-moll*), однако в репризе вместо возвращения к исходному уровню *f-moll* (как было в экспозиции) следует сдвиг мотива на квинту вниз, в субдоминантовом направлении, соответственно видоизменяющий затем тональное ощущение и в развитии связующей партии, масштабно сокращённой и словно «уступающей место» побочной партии. В той, в свою очередь, чуть меньшее место занимает статика аккордов, а на первый план выходят мотивы с шестнадцатыми, организуемые в гибких рамках переменного метра. Успокоение, которое здесь наступает, нарушается, однако, в конце саркастическим звучанием в басу темы ядра фуги в уменьшении на *staccato* и мощным проведением исходного тезиса всей первой части, завершающим её на кульминационной, высокой ноте.

Первую часть *Сонаты* *op. 9* со *Второй фортепианной сонатой* 3. Ткач роднит не только общий принцип организации формы и характер контраста между главной и побочной партиями, не только наличие интонационных аллюзий, но и тип тематизма в быстрых разделах, где сопоставлены токкатное и пассажное движение типично инструментального характера. Уровень виртуозности также очень высок в обеих сонатах, что объясняется расчётом на возможности конкретного исполнителя. Логика же звуковысотной организации в первой части *Сонаты* А. Тимофеева выявляется гораздо более жёстко. Молодой композитор словно претворяет в жизнь главную педагогическую установку своей первой учительницы по композиции, всегда советовавшей ученикам стараться как можно больше извлечь из «сырого материала» их сочинений. Как результат такой изобретательности и рационального подхода из-под его пера появилась многомерная и в то же время цельная, строго скрепленная конструкция, где интонационное единство, реализуемое в области основных разделов формы по принципу монотематизма, проявляет себя, в том числе, и на уровне фигури-фоновых отношений [об их роли в музыке см: 4]. При этом А. Тимофеев, выстраивая местами «пантематическую» фактуру на базе полифонических методов, близких математическим, избегает сериального подхода: он хотя и применяет метод сегментирования темы и работает с её инверсией, но на прекомпозиционной стадии, тем не менее, сохранение общего ритмического контура исходной темы делает её вполне узнаваемой. Причём это касается обоих ведущих тематических элементов, и главное — начального тезиса и оттеняющего его «предвестника» будущей темы фуги, также «вписанного» в общую фактуру темы главной партии.

Анализируя первую часть *Сонаты* *op. 9*, основанную на серьезной интеллектуальной работе и в то же время несущую и психологическую нагрузку, характерную для жанра *In memoriam*, невольно становишься на позицию Е.В. Назайкинского, по-своему сравнившего в беседе с А. Амраховой музыку и алгебру, которая, «в отличие от арифметики, оперирует символами, не имеющими конкретного числового значения» [5, с. 8]. Он поясняет: «Алгебраичность самой материи музыки, как и структур её организации, как раз и позволяет музыковедам иной раз открывать глубинные закономерности творческого процесса и звуковых систем раньше, чем это делается в специальных науках, посвященных слову — филологии, лингвистике и даже семиотике» [ibid.]. А далее в том же интервью, он рассуждает по поводу такого вопроса А. Амраховой: «В вашей книге «Логика музыкальной композиции» высшим уровнем музыкального восприятия является концептуальный, это уровень композиционной логики. Аналог ли это того, что принято называть музыкальной драматургией?» [5, с. 9]. В ответ учёный, объясняя своё отношение к термину «драматургия» (и, в частности, исходя из аристотелевской триады «эпос – лирика – драма»), замечает, что «чистая музыка даёт простор для «лиропозии» (производя этот термин от греч. *poieio* — «творю») и что именно это можно считать «центральной поэтикой музыкального искусства» [5, с. 10].

В этом свете, если обсуждать концепцию не только первой части *Сонаты* А. Тимофеева, но и её общий замысел, очень важным кажется ещё одно замечание Е.В. Назайкинского, сделанное им далее: «Музыка как вид искусства в гораздо более непосредственной форме по сравнению с другими искусствами демонстрирует нам <...> закон возвышения личности, способ снятия греховности, приземленности человека, заменяя реальное, конкретное, — возвышенным, идеализированным. Ведь что такое индивидуальный стиль композитора, как не облагороженный, освобождённый от грехов и недостатков реальной человеческой личности портрет автора в музыке?» [5, с.12]. Добавим сюда же ещё одну цитату из того же интервью: «Музыка (как и другие виды искусства) даёт возможность творцу выразить своё «я» в том идеальном виде, к какому человек хотел бы приблизиться в своей реальной жизни, что практически оказывается недостижимым» [ibid.].

Какое отношение имеют эти высказывания к предмету нашего анализа, думается, понятно. Поскольку *Соната op.9*, соответственно задачам жанра *In memoriam*, не только представляет индивидуальный стиль молодого композитора, но в первой своей части одновременно сквозь призму его собственного видения опосредованно моделирует и индивидуальный стиль З. Ткач, можно предположить, что в ней обрисован портрет его любимого педагога, причём не только как профессионала, но шире — как личности творческой и яркой во всём, что она делала и как проявляла свой характер. В этом убеждает анализ последующих частей, которые дополняют сложившийся образ, обогащённый личными впечатлениями автора. Светлая лирика второй части — *Tranquillo* — своего рода дань воспоминаниям об ушедшей от нас милой женщине, чья душа была наполнена добром и теплотой. В то же время это та самая «лиропозия», о которой говорил Е. Назайкинский, ибо что иное, чем лирика, характеризуется искренним излиянием чувств и эмоций, связанных с всплывающим в памяти образом? На ее основе возникает особое соприкосновение душ, о чем, по-видимому, и пишет А. Тимофеев, говоря о второй части в своем электронном письме от 10 октября 2013 года: «II часть — это дуэт, в том числе и духовный, если можно так выразиться...». Именно духовное, возвышенное начало, претворённое в этой музыке, и характеризует очищение от всего земного (поэтому, наверное, Саша и обозначил её словом «рай».

Тему второй части сам автор полагает производной от темы фуги — её октавных скачков. Однако она разительно отличается от всего, что было в первой части — спокойным движением, характерными ритмическими штрихами мягких синкоп, сбалансированностью единого, выдержанного с начала до конца трехдольного метра. А по-импрессионистски резонирующее

звучание, истаивающее в высоком регистре в конце части, напоминает о возвышенных кодах-*morendo* у З. Ткач, обычно символизирующих то, что можно обозначить словом *înălțare* - «восхождение на другой уровень бытия».

Завершающая Сонату ор. 9 третья часть — *Vivo con brio* — также привносит жанровые ассоциации с произведениями З. Ткач, претворяя идею *moto perpetuo*, часто реализуемую ею в финальных частях циклов (особенно в скрипичной музыке — в *Концерте, в Сонате*). Тему финала, как пишет А. Тимофеев в уже упомянутом письме, он нашёл в своих набросках 2007 года, и она показалась ему созвучной его замыслу. Он также добавляет к этому: «Тему III части я развил в другом направлении в финале ор.6 — *Фантазии на темы Моцарта для 4 piano* (2010). Там эта часть называется *The Visionary* и представляет собой серию видений, снов и предсказаний». Мы, однако, отбросим всякого рода «мистические» связи — скажем только, что финал резко контрастирует со средней частью своей моторностью и неудержимой стремительностью, одновременно замыкая цикл за счёт возвращения быстрого темпа и токкатного тематизма. Общий драматизм в этой музыке накалён до предела, в том числе и по причине постоянной неустойчивости, переменчивости метра. Однако общее вихревое движение всё же временами смягчается появлением то лёгких, как дуновение ветра, пассажей, то жанрово-характерных фольклорных ритмов или изящных стаккатных штрихов. Свою роль играют и динамические «перепады», членившие музыкальный поток на фазы. Возможно, именно благодаря таким приёмам, в конце — особенно, начиная с появления в фигурации характерных ходов на увеличенную секунду и уменьшённую кварту (интонаций, столь характерных для еврейской музыки З. Ткач), и завершая провозглашаемой в коде на *ff* исходной темой-тезисом (эпиграфом всей *Сонаты*, здесь — что важно — *видоизменённым* за счёт введения всё той же интонации увеличенной секунды), заключительная кульминация звучит особенно ярко и рельефно, как символ неотвратимости смерти и утраты близкого существа.

Весь триптих *Сонаты ор. 9* — если говорить о ней как о сочинении, воплощающем идею музыкального портрета, который обычно должен быть близок к натуре — отражает скорее *Gestalt*<sup>2</sup>, рисующий не внешний облик, а тот цельный образ З. Ткач, что сложился в сознании её ученика. Рождённый в творческом диалоге, он преобразован его мыслью и по-разному представлен в каждой из частей. И если допустимо высказать своё мнение по поводу возможных в них обобщённо-программных заголовков, то, в отличие от авторских ассоциаций, на мой взгляд, показались бы уместными несколько иные символы. Они могли бы отражать, например, разные черты характера Златы Моисеевны, соответственно чему складывается триада названий-«девизов»: «Ум и логика в композиции» — «Мягкость, женственность и доброжелательность» — «Энергия и натиск».

И хотя на первом плане всё-таки везде остаётся вполне осязаемым присутствие автора *Сонаты* — А. Тимофеева, композитора, дирижёра, пианиста-виртуоза, Соната эта открыто декларирует высший уровень преемственности поколений, выраженный не в формальном посвящении *In memoriam*, а в индивидуальном претворении учеником традиций, идущих от

<sup>2</sup> *Gestalt*-психология — течение в общей психологии, зародившееся под влиянием феноменологии в 1912 году (Эренфельс, Вертхаймер, Коффка, Келлер). Одним из основных положений гештальт-психологии является следующее: "целое отлично от суммы его частей", — и появляется в результате их многочисленных взаимодействий. Гештальт-психология особо подчеркивает значение субъективного восприятия [6]. *Gestalt* — одна из констант *Gestalt*-психологии — понятие, обозначающее образ (обычно визуальный), преломлённый через восприятие субъекта, а также основанный на избирательности памяти. В данном случае подразумевается, что у А. Тимофеева такого рода образ, синтезирующий объективные моменты и данные субъективного восприятия и осмысления, по-видимому, опирается не только (и не столько) на визуальные впечатления, сколько на аудитивный контакт, реализуемый через восприятие музыки и речи педагога.

корней композиторской школы Молдовы и усвоенных им от своего педагога, с которой его связывали незабываемые годы творческого общения.

### Библиографические ссылки

1. TIMOFEEV, A. *Sonata for Piano Opus 9: in three movements: Allegro, Fuga – alla breve; Tranquillo; Vivo con brio*. USA: The International Society of Pianists and Composers, 2013.
2. ТКАЧ, Z. *Two Sonatas. Jewish Preludes. Complete works for piano. Volume 3*. Edited by Alexander Timofeev. Rochester–New-York: International Society of Pianists and Composers, 2008.
3. ТИМОФЕЕВ, А. Комментарий ко Второй фортепианной сонате Златы Ткач [online]. 2008 [accesat 25 aug. 2014]. Disponibil: <http://timofeev.org>.
4. СТАРЧЕУС, М.С. *Системы фигуристо-фондовых связей в музыке (к проблеме направленности произведения на слушателя)*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Вильнюс, 1982.
5. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. Музыкальное знание как искусство интерпретации. В: Науч. тр. Московской консерватории им. П.И. Чайковского. Москва, 2011, сб. 70: *Памяти Евгения Владимировича Назайкинского*, с. 7–23.
6. Гештальт-психология. В: *Краткий толковый психолого-психиатрический словарь* [online]. Под ред. Igisheva. 2008 [accesat 23 apr. 2014]. Disponibil: <http://psychology.academic.ru/416/гештальт-психология>.

## ФОРТЕПИАННЫЕ МИНИАТЮРЫ ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА

MINIATURILE PENTRU PIAN DE VLADIMIR BELEAEV

PIANO MINIATURES BY VLADIMIR BELEAEV

**ВИКТОРИЯ МАМАЛЫГА,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В статье анализируются фортепианные сочинения Владимира Беляева, созданные в ранний период его творчества. В центре внимания автора — композиционно-драматургические, жанровые и стилевые особенности данных произведений, а также специфика их музыкального языка. Заостряется проблема художественного содержания музыки, выявляются принципы циклического единства, рассматривается возможность использования пьес в учебном процессе.*

**Ключевые слова:** В. Беляев, миниатюра для фортепиано, музыкальный язык, форма, жанр, стиль.

*În articol sunt analizate lucrările pentru pian de Vladimir Beleaev compuse în perioada timpurie a creației sale. În centrul atenției autoarei sunt particularitățile compozițional-dramaturgice, cele de gen, de stil și de limbaj muzical ale acestor piese. Se accentuează problema conținutului artistic, se abordează principiile unității ciclului, se analizează posibilitatea utilizării pieselor în procesul de învățământ.*

**Cuvinte-cheie:** V. Beleaev, miniatură pentru pian, limbaj muzical, formă, gen, stil.

*The article analyzes the piano works by Vladimir Beleaev composed in the early period of his creation. The author focuses on the compositional-dramaturgic, genre and style features of these pieces, as well as on the specifics of their musical language. In this article the author reveals such aspects as the artistic content of music, cyclic principles of unity, the didactical usage of these pieces in the educational process.*

**Keywords:** V. Beleaev, piano miniature, musical language, form, genre, style.

Музыка для фортепиано и с участием рояля занимает видное место в творчестве Владимира Беляева. Еще в студенческие годы начинающий композитор пишет *Вариации для фортепиано*. Вслед за этим появляются его фортепианные пьесы *Фея снов (Zăna viselor)*, *Пэкалэ и Барбэ-кот (Păcală și Barbă-cot)*, *Рэзешаска (Răzășeasca)*, *Остинато (Ostinato)*, *С незапамятных времен (Din strămoși)*, *Opus-J*. Для двух роялей В. Беляев сочиняет концертную пьесу *Dies irae*. Фортепиано выступает участником камерного ансамбля в сочинениях *In memoriam* (где, кроме

фортепиано, использованы флейта, кларнет, фагот, ударные, скрипка и виолончель) и *Duo* (для вибратона и фортепиано). В двух вокальных циклах (на стихи А. Пушкина и на тексты средневековых японских поэтов) рояль выступает в качестве аккомпанирующего инструмента.

Названные произведения различны по своему содержанию и форме. *In memoriam* (с подзаголовком *To the Friend's Memory — Памяти друга*) представляет собой одночастную композицию скорбного содержания, в которой череда трагических образов-воспоминаний подана с большим эмоциональным накалом и экспрессией неутраченной боли [3, с. 84]. Сочинение *Dies irae* примечательно стилизованными находками: В. Беляев использует цитаты из музыки И. С. Баха и знаменитой средневековой секвенции, давшей название произведению [2, с. 124]. Чисто фортепианные миниатюры, будучи предназначены для музыкальных школ, раскрывают образы, понятные детям. В них В. Беляев опирается на фольклорные истоки, а также продолжает традиции «детской» фортепианной музыки, созданной отечественными и зарубежными композиторами.

Именно данные пьесы являются предметом анализа настоящей статьи. Они написаны в период между 1993 и 2003 гг. Первой (1993) возникла акварельная зарисовка *Фея снов*, через год (1994) была сочинена музыкальная сценка *Пэкалэ и Барбэ-кот*. В 1996 и 1999 гг. появились *Рэзешаска* и *Остинато*. Наконец, в 2003 г. композитор создает миниатюру *С незапамятных времен*, завершая ею серию детских фортепианных опусов. Примечательно, что все эти пьесы сразу получили широкое распространение в педагогическом репертуаре детских музыкальных школ, о чем справедливо писала И. Хатипова: «Сочинения этого автора [Беляева — В. М.], в основном, пьесы малых форм, занимают все более значительное место в концертном и учебно-педагогическом репертуаре музыкантов Молдовы. Несмотря на то, что они, к сожалению, не изданы и распространяются в рукописном варианте, их играют на экзаменах и зачетах, в филармонических концертах, на республиканских и международных конкурсах молодых исполнителей, в рамках фестиваля современной музыки *Дни новой музыки*» [4, с. 146].

Вскоре пьесы были опубликованы в авторском сборнике под редакцией И. Столяр [1], что способствовало еще большему их распространению среди музыкантов<sup>1</sup>. Показательно, что в сборнике пьесы расположены не в хронологическом порядке, а в соответствии с композиционной логикой сюитного цикла. Первой помещена миниатюра *Фея снов*, наделенная вступительной функцией; финалом является моторное *Остинато*. Между ними располагаются три контрастные пьесы, отражающие разные стороны молдавского народного быта, обычаев и традиций: в пьесе *Пэкалэ и Барбэ-кот* представлены яркие персонажи народных небылиц, *Рэзешаска* рисует картину крестьянского танца, миниатюра *С незапамятных времен* обращена к старинному эпосу.

Названные фортепианные пьесы В. Беляева характеризуются значительной мерой единства, обусловленного не только их предназначенностью для детской аудитории, но и использованием в них общих средств музыкального языка, принципов формообразования, наличием тематических связей. Продемонстрируем сказанное анализом названных пьес.

Пьеса *Фея снов* воссоздает атмосферу волшебной сказки. Произведение написано в простой трехчастной форме с контрастной серединой и сокращенной репризой ( $a - b - a_1$ ). Первая часть — *Lento cantabile. Ad libitum* — построена как период повторной структуры, в котором второе предложение является вариантом начального. Период открывается арпеджированным тоническим ундецимаккордом, своим фонизмом создающим эффект ожидания чего-то значительного. Невольно вспоминаются вступительные разделы из рассказа Баяна из I действия оперы М. Глинки *Руслан и Людмила*, а также из романса С. Рахманинова *Не пой, красавица, при мне*. На фоне этого аккорда, как отголосок, на *mp*, в верхнем регистре звучит распевный, лирический мотив. Он

<sup>1</sup> В сборник под редакцией И. Столяр не вошли две миниатюры В. Беляева, существующие до настоящего времени в рукописном варианте. Это *Opus-J* и *Бурлеска*.

проводится в тональности *a-moll* и строится как поступенное нисходящее движение, заполняющее начальный квинтовый скачок (назовем его мотивом *a*). Группетто на третьей четверти этого мелодического оборота напоминает украшения, применяемые народными музыкантами-лэутарами, а потому придает музыке фольклорный оттенок. Фермата на последней восьмой позволяет данному аккорду как будто остаться в невесомости, «раствориться» в воздухе. Во втором такте проводится следующий мотив (*b*). В его строении выделяются два интонационных элемента. Первый имеет гармоническую природу, представляя собой движение четвертями по звукам *S, D<sub>2</sub>, S, III<sub>9</sub>*. На фоне аккордов восьмыми проходит второй элемент, который «покачивающимися» интонациями напоминает мелодию колыбельной.

Следующий такт занят мотивом *c*, образованным при помощи повтора краткой трехзвучной попежки завершающего характера. Его интонационный смысл определяется полифункциональной гармонией, на фоне которой он изложен. В т. 4 звучит новый мотив — *d*. На фоне разложенного в басу тонического аккорда в свободном метре чередуются параллельные кварты на звуках *e* и *d*, создающие впечатление дуновения ветра. Следующий мотив (*e*) связан с предыдущим: в верхнем регистре появляются целотоновые фигурации, каждая из которых складывается в кластер, постепенно затихающий на *pp*<sup>2</sup>.

Второе предложение периода начинается с проведения мотива *a*, только уже в параллельном мажоре (*C-dur*). «Просветление» лада и смена тональности, а также усиление динамики как бы приближает слушателя к загадочному миру сказки<sup>3</sup>. Завершение периода аналогично серединной его зоне. «Загадочные» целотоновые фигурации, звучащие теперь в двух голосах фортепианной партии, даны в противодвижении и с охватом большого звуковысотного диапазона. Таким образом, начальный раздел формы анализируемой миниатюры погружает в атмосферу предвкушения волшебства и чудес.

Средний раздел формы имеет более воодушевленный характер. Здесь постепенно усиливается звучность и достигается мелодическая вершина. Однако сокращенная реприза (от т.18) вновь возвращает первоначальный музыкальный материал. Таким образом, пьеса В. Беляева *Фея снов* отличается яркой образностью, допускает простые и понятные толкования и оказывается благодатным материалом для интерпретации детьми в музыкальных школах. Важно еще и то, что, написанная современным языком, она не производит впечатления усложненности: включая в свой интонационный багаж национальный элемент (в ладотональной стороне произведения), данная пьеса легко воспринимается и вызывает живой интерес, как у слушателей, так и у исполнителей.

Пьеса *Пэкалэ и Барбэ-кот* может служить примером молдавской народной музыкальной сказки в фортепианном творчестве В. Беляева. Пэкалэ — комический герой социально-бытовых сказок и коротких юмористических рассказов, он олицетворяет остроумие неунывающего крестьянина-бедняка. Это лукавый притворщик-озорник, борющийся против социального зла оружием уничтожающего смеха. Стату-палмэ-Барбэ-кот (Мужичок с ноготок — Борода с локоток) — представитель злых сил. Все произведение В. Беляева выдержано на постоянном противопоставлении двух тем: темы маленького коварного Барбэ-кота и темы никогда не унывающего, смелого Пэкалэ.

<sup>2</sup>Вообще, целотоновые последовательности, а также другие симметричные ладовые структуры (тритоны, увеличенные трезвучия) у многих композиторов связаны с характеристикой сказочных персонажей. Назовем в качестве примера музыкальный образ Черномора из оперы *Руслан и Людмила* М. Глинки (целотоновая гамма), характеристику Лешего из оперы *Снегурочка* Н. Римского-Корсакова (тритон), воплощение фантастического персонажа Лебеди из оперы *Сказка о царе Салтане* того же автора (увеличенное трезвучие). В пьесе В. Беляева *Фея снов* такие фигурации «иллюстрируют» появление волшебных фей.

<sup>3</sup> Одновременно параллельная переменность служит приметой национальной почвенности музыки, поскольку данная ладовая структура часто используется в молдавском фольклоре.

Первая тема является музыкальным портретом Барбэ-кота. Она строится как однотоновый мотив, в выразительности которого основное значение принадлежит ритму. Четкая пульсация шестнадцатыми в быстром темпе дает возможность хорошо прочувствовать на гребне кратких мелодических волн синкопированные фигуры, из которых складывается скрытый мелодический мотив из нисходящего движения параллельными квартами. Метрическая акцентность в сочетании с синкопированными фигурами, повторность мотивов как основной принцип развития и, как результат, господство периодических структур, — все способствует созданию в музыке джазового колорита, а сама тема Барбэ-кота трактуется композитором как джазовый рифф<sup>4</sup>. Он звучит на протяжении пьесы многократно, при этом меняется его звуковысотное положение и протяженность, но неизменным остается мелодико-ритмическое оформление, позволяющее безошибочно идентифицировать образ злого и коварного карлика. Примечательно, что тема-рифф Барбэ-кота всегда проходит в низком регистре, который по своим темброво-звуковым характеристикам предрасположен к выражению негативной образной сферы<sup>5</sup>. Такие средства музыкальной выразительности напоминают аналогичные яркие образы из фортепианного цикла М. Мусоргского *Картинки с выставки*: пьесы *Гном* и *Баба-Яга*.

Вторая тема характеризует весельчака Пэкалэ. Она контрастирует первой и представляет собой цитату из мелодии молдавской народной песни *Zboară două pășărele*<sup>6</sup>. Заметим, что, если тема-рифф Барбэ-кота всегда звучит в низком регистре, то тема Пэкалэ на протяжении всего произведения находит выражение в верхнем отрезке диапазона. При этом главный акцент в системе ее средств ставится на песенной диатонической мелодии. Правда, она проходит на фоне остигатного синкопированного баса, и этот ритмический рисунок объединяет обе образные сферы произведения. Находясь в постоянном развитии, тематический элемент Пэкалэ обогащается дополнительными акцентами, хроматизмами, синкопами.

Чрезвычайно показательно, что названные образно-тематические сферы (Барбэ-кота и Пэкалэ), чередуясь, никогда не взаимодействуют между собой напрямую, каждая из них словно существует в собственном мире и по своим законам: Пэкалэ беспечно шагает по жизненному пути, Барбэ-кот шипит от ярости и злости и негодует от бессилия перед простым крестьянским парнем. Исходя из сказанного представляется оправданным использование композитором формы двойных вариаций ( $a - b - a_1 - b_1 - a_2 - b_2 - a_3 - b_3 - a_4 - b_4 - a_5 - b_5 - a_6$ ) в сочетании с кресцендирующе-димилирующим принципом, а предложенная трактовка формы является ясным и простым способом постижения содержания данной пьесы, как неподготовленным слушателем, так и музыкантом-исполнителем в работе над ее интерпретацией.

Следующая пьеса анализируемого цикла миниатюр называется *Рэзешаска*. Она имеет танцевальный характер и претворяет особенности соответствующего фольклорного жанра. *Рэзешаска*, написанная в простой трехчастной форме ( $a - b - a_1$ ), ярко и образно показывает развертывающееся танцевальное действие<sup>7</sup>. Первый раздел формы ( $a$ ) сочетает в себе вступительную и экспозиционную функции. С одной стороны, он отличается дробностью, что свойственно вступлениям, с другой, экспонирует материал, который получит развитие в дальнейшем. В основе здесь два тематических элемента — активно напористый ( $a$ ) и песенно

<sup>4</sup> Известно, что рифф — это прием мелодической техники джаза и рока, одна из форм остигата. Он представляет собой периодически повторяющуюся короткую мелодическую фразу.

<sup>5</sup> О данном свойстве низкого регистра подробнее см. в статье С. Циркуновой *Акустико-психологические предпосылки семантических возможностей музыкальных регистров* [5].

<sup>6</sup> Данная песня опубликована в сборнике Я. Мироненко *Și cînt codrului cu drag*[7].

<sup>7</sup> Функциональная многозначность трех разделов формы данной пьесы дает основание для неоднозначного ее общего толкования. Так, И. Хатинова, анализируя *Рэзешаску*, говорит о простой двухчастной форме с кодой. Не отрицая возможности подобной трактовки (действительно, III часть очень мала по размерам), мы более склонны наделять ее функцией не столько коды, сколько сокращенной репризы (с чертами коды).



лирический ( $b$ ), которые трижды сопоставляются друг с другом ( $a - b - a_1 - b_1 - a_2 - b_2$ ) по принципу тройной двухчастности.

Уже авторское обозначение темпа (*Allegro molto adirato* — быстро, гневно) настраивает исполнителя на соответствующий характер первого тематического элемента, определяющего своим тоном основное настроение произведения. Данный элемент краток, он длится лишь два такта. В низком регистре резко берется октава  $D_1 - D$ , от которой «отталкивается» стремительный пассаж, необычный ритмически. В размере 18/16 «вихрем» проносится ряд мотивов, сгруппированных как 3+3+3+4+3. На своем пути он акцентами выделяет звуки диссонирующего созвучия  $f, as, ces, c h$  и застывает на исходном интервале  $D - d$  (правда, уже октавой выше).

На его фоне проводится второй тематический элемент, для которого характерно снижение уровня динамики до *mp*, появление размера 4/4, смена темпового указателя (*Andante addolorato* — умеренно, скорбно). В аккордовой фактуре верхний голос очерчивает контуры диатонической мелодии — угадываются интонации песни *Zboară două pășărele*. После тонально неустойчивого первого элемента здесь примечательно использование натурального *d-moll*, в котором мелодическая линия разворачивается на фоне ч. 4  $a^1 - d^2$ . Волнообразная мелодия плавно поднимается от тоники к квинте лада и так же неспешно спускается к исходному уровню, останавливаясь на фермате. В ритмике обращают на себя внимание внутрислоевые синкопы.

Далее эти тематические элементы повторяются. Но если первый, стремительный, звучит практически без изменений (в нем лишь отсутствует начальная октава в низком регистре), то второй ( $b_1$ ) расширен до трех тактов и проводится на новом высотном уровне: во второй и третьей октавах (вместо первой и второй). Любопытно, что звуковысотное соотношение разделов  $b - b_1$  вызывает ассоциации с темой и тональным ответом в экспозиции фуги.

Третье проведение первого тематического элемента ( $a_2$ ) становится более развитым: оно начинается в высоком регистре, звучит пронзительно и грубовато, чему способствует дублировка мелодии с расстоянием в три октавы. Последний мотив вычленяется из общего пассажа и дважды повторяется, постепенно спускаясь в средний, а затем и в низкий регистр. Неожиданные остановки на тонических звуках  $d$ , подчеркнутые ферматой, «притормаживают» общий нисходящий мелодический поток к его конечной цели — к октаве  $D - d^1$ . Далее для более объемного звучания эту октаву наполняет длинное раскатистое арпеджио *d-moll* (без терции), которое на *stringento* и *crescendo* подводит к выразительному речитативу, основанному на нисходящем отрезке тематического элемента  $b$ . Этот речитатив, представленный сразу в двух мелодико-ритмических вариантах, проводится на фоне выдержанного трезвучия дорийской субдоминанты, разложенного от контроктавы до первой октавы. Первый вариант речитатива поручен партии левой руки, он ритмически однороден и наполнен акцентами и трелями, второй характеризуется более разнообразными ритмическими рисунками. Он проходит в правой руке и ассоциируется с молдавскими народными наигрышами, исполненными на скрипке или флуэре. Соотношение данных вариантов выявляет использование композитором принципа гетерофонии.

Второй раздел пьесы, раскрывающий картину самого танца, начинается собственным вступлением. В низком регистре здесь дважды проводится однотоновая мелодико-ритмическая формула, которая впоследствии станет сопровождением к основной теме. Особое значение в ней принадлежит ритму и штрихам. Эффект синкопы в изложении гармонической фигурации усилен паузами между звуками и приемом *staccato*, что в целом создает имитацию звучания контрабаса *pizzicato*. Ладогармоническое строение указывает на молдавский народный колорит: в тональности *d-moll* использованы два варианта IV ступени (повышенная и натуральная), кроме того, II ступень дана во фригийском виде. Данная формула, как и тема Барбэ-кота из пьесы *Пэкалэ и Барбэ-кот*, своей остигатной повторностью напоминает джазовый рифф. Иногда она подвергается варьированию, мелодизируется и становится более выровненной ритмически, но начальный

восходящий квинтовый ход и продолжительность, равная одному такту, делают ее узнаваемой. Более того: в процессе развития данная формула обнаруживает сходство с начальным элементом (a) из первого раздела пьесы.

На ее фоне развивается тема песни *Zboară două păsărele* (b), которая оформлена в структуру периода повторного строения из двух предложений. Мелодия дублирована аккордами, преимущественно секундово-квартовой структуры, что придает музыкальной ткани терпкий колорит. Ритмическая четкость и яркие акценты, несмотря на медленный темп (*Andante*), поддерживают ощущение безостановочного движения. Во втором предложении тема переносится на октаву выше, проводится на более звучной динамике, с добавлением акцентов на слабые доли и усилением драматического накала. С т. 24 движение шестнадцатыми в левой руке становится более развитым, наполненным «ползущими» по хроматизмам интонациями, что еще более нагнетает атмосферу и помогают мелодии в правой руке подняться к кульминации. После ее достижения наступает спад. Мелодия из второй октавы опускается в первую, а затем и малую октавы, угасает динамика. В т. 36 на фоне затухающего диссонансирующего аккорда в правой руке вновь появляется первоначальная формула аккомпанемента, постепенно она дробится на отдельные звуковые «осколки», которые замирают и растворяются на *pp*. Танец словно уходит в небытие.

Третий раздел, который совмещает функции репризы и коды, основан на материале начального тематического элемента пьесы (*Allegro molto adirato*). Мощные октавы на *ff* завершают произведение утверждением сильного волевого начала.

Пьеса *С незапамятных времен* является своеобразным лирическим центром сборника и обращает взгляд слушателя к образам прошлого, к импровизационным дойнам, музыкальный тематизм которых зачастую был связан с отражением того томлящего и сладостно-мучительного состояния души, которое именуется словом *дор* и «...означает и грусть, и тоску, и любовь, и страстное, но не всегда достижимое желание» [6, с. 114].

Миниатюра написана в простой трехчастной форме с контрастной серединой и варьированной репризой ( $a - b - a_1$ ). Крайние разделы имеют распевный характер, они оттеняются танцевальной серединой. Первая часть (*Lento ad libitum*) построена как период из трех предложений повторного строения:  $a - a_1 - a_2$ . В начальном из них мелодия представлена в виде вариантного развития узкообъемных попевок. Ее сопровождают аккорды, которые построены из сочетания двух ч. 4. Во втором предложении напев приобретает более воодушевленный характер. В мелодии выделяются звуки  $c^2, f^1, es^1, d^1$ , вокруг которых она своеобразно «закручивается». В третьем предложении опеваются звуки  $g^1, es^1$ . В целом первый раздел воссоздает образ пастушеского наигрыша на чимпое или флуере со свойственным ему широким дыханием, ритмической свободой, сочетанием напевности и речитативности.

Вторая часть (*Allegro*) также решена в виде периода из трех предложений. В сущности, тематический материал середины состоит из чередования аккордовых скачков и гаммообразных нисходящих и восходящих пассажей. Упругий ритм, яркие акценты, звучная динамика способствуют воссозданию картины энергичных и волевых мужских плясок. Заметна связь со специфической фактурой и тембровым своеобразием народных оркестров (тарафов): слышатся то свистящие фиоритуры флуера, то контрабасовый и цимбальный аккомпанемент. Охватываются почти все регистры: звуковысотный диапазон второй части охватывает расстояние от  $F_1$  в начале раздела до  $c^3$  в кульминации (т. 26).

Реприза вносит лишь небольшие изменения в ритмический и интонационный план музыкального повествования. Отголосок зажигательного танца (из раздела *b*) представлен в виде однотоковой коды (*Allegro*: т. 49). Последний аккорд пьесы оставляет слушателя в глубокой задумчивости о давно ушедших временах.

Концертная пьеса В. Беляева *Остинато*, завершающая цикл, не случайно включалась в программы первого тура международного конкурса молодых исполнителей-пианистов им. Е. Коки (2003, 2005) как обязательное произведение. Средства ее музыкальной выразительности: стремительный темп и различные виды фортепианной техники (двойные ноты, октавы, ломаные октавы, кластеры), — позволяют пианисту проявить все свои виртуозные возможности. Уже название определяет содержание: вся пьеса подчинена регулярному непрерывному движению, а ритмическое постоянство, четкая пульсация и моторность вызывают ассоциацию с чем-то механистичным, напоминая токкаты для фортепиано А. Хачатуряна, С. Прокофьева, марш-токкату из *Пасифика 231* А. Онегера.

Пьеса написана в простой трехчастной форме с чертами рондо<sup>8</sup>. Первая часть начинается двуктактным мотивом, выполняющим функцию мини-рефрена и основанным на репетиции звука  $g^1$ . В качестве мини-эпизодов выступают построения, разнообразные по интонационному решению и по фактуре: это и одноголосие, «раздваивающееся» на хроматизированные расходящиеся линии, и противоположное гаммообразное и пассажное движение, и своеобразная переключка между партиями левой и правой рук, и последовательность мартеллатных интервалов и аккордов.

В т. 24 на  $f$  пронзительно и резко начинается средняя часть. Здесь чередой разнохарактерных фрагментов объединена общим разработочным типом изложения. «Терцовый» эпизод (тт. 30–34) сменяется пассажами шестнадцатыми в обеих руках; яркий октавный фрагмент оттеняется очередным проведением репетиционного элемента и подготавливает кульминацию произведения (тт. 52–60). Ее особенность состоит в том, что кластерные комплексы извлекаются ладонью (иногда и предплечьем) и звучат очень громко.

После кульминации следует реприза (тт. 61–79), где в сокращенном виде проходят тематические элементы всех прозвучавших эпизодов и по-прежнему разделяются мартеллатным  $g^1$ . Заключительные семь тактов пьесы представляют собой коду. В итоге, пьеса *Остинато* оставляет очень яркое и эффектное впечатление.

Еще один вариант молдавской народной песни *Zboară două pășărele* представлен в миниатюре В. Беляева *Бурлеска*<sup>9</sup>. В ней В. Беляев опирается на традиции, сложившиеся в трактовке данного жанра: быстрый темп, упругий ритм, контрастная нюансировка с большими звуковыми нарастаниями. Для этого сочинения композитор избрал простую трехчастную форму ( $a - b - a_1$ ). Четырехтактовое вступление привлекает внимание резкими акцентированными аккордами, разделенными на два контрастных пласта: октавный бас — в низком регистре и созвучие квартовой структуры — в высоком. Их синкопированный ритмический рисунок напоминает характерные для молдавского танца типа бэтута притопывания и прыжки. Первая часть, написанная в форме периода из двух предложений, экспонирует бойкую, задорную тему, являющуюся скерцозным вариантом песни *Zboară două pășărele*. Ее характер создается острыми форшлагами, неожиданными акцентами на слабых долях тактов, остановками на длинных звуках, украшенных трелями, быстрой и контрастной сменой штрихов (*staccato, legato*).

Появляющаяся в тт.13–16 тема вступления готовит среднюю часть формы, которая не вносит яркого образного контраста, а лишь добавляет новые комические приемы. В партии правой руки появляются острые синкопированные фигуры на сильных и относительно сильных долях тактов, крупными длительностями акцентируются слабые доли. В аккомпанементе многократно повторяется

<sup>8</sup> В трактовке формы данной пьесы мы согласны с И. Хатиповой [4, с. 149].

<sup>9</sup> Можно отметить, что многие композиторы обращались к пьесам такого жанрового характера. Например, И.С. Бах претворил данные черты в пятом номере из третьей *a-moll* ной партиты; Р. Шуман озаглавил № 12 из фортепианного цикла *Листки из альбома* словом *Burle*; Б. Барток сочинил *Три бурлески* ор. 8; среди сочинений молдавских композиторов назовем *Бурлеску* В. Загорского.

восходящая интонация, построенная на интервальном скачке, продолженном хроматическим движением. В ритмике сочетаются дуоли и триоли. В совокупности это создает впечатление вязкости и ритмической непредсказуемости. Затем на протяжении девяти тактов (тт. 22–30) развивается основная тема первой части, которая приобретает очень «задиристый» характер.

Последнее проведение темы вступления знаменует начало репризы, которая синтезирует тематические элементы первой и второй частей. Интонационно яркие фрагменты чередуются с пассажами, дублированными в октаву и основанными на сочетании двух восходящих квартовых ходов и секундового нисхождения. Квартовые скачки постепенно «отрываются» от своего поступенного продолжения и становятся главными интонационными «персонажами» завершающего раздела пьесы. Они с безудержной неистовостью, словно кувыркаясь, завоевывают весь фортепианный диапазон, развертываясь как в прямом движении, так и в обращении. Складываясь в аккордовую вертикаль, они же завершают пьесу двумя акцентированными аккордами.

Несколько особняком в фортепианном творчестве В. Беляева стоит произведение с интригующим названием *Opus-J*. Оно не имеет фольклорной основы, напротив, данная пьеса написана в джазовой манере, отсюда и расшифровка заглавия — *Opus-jazz*, отсюда и специфика музыкального языка и формы сочинения.

Трехтактовое вступление основано на терпком звучании малого мажорного септаккорда *Cis* с мажорной и минорной терциями, смещающегося по малым секундам вниз и вверх. Яркость этих созвучий, усиленная остро акцентированными синкопами, создает интригующую преамбулу к появлению основного интонационно-тематического образа. В формообразовании основных разделов определяющую роль играют вариационно-вариантные преобразования начальной темы, что приводит к формированию четырех построений, объединенных в более крупные двухчастные разделы:  $a - a_1 - a_2 - a_3$ . Первый из них выполняет функцию показа темы. Поначалу на ее роль претендует мелодия в низком регистре, имитирующая звучание контрабаса *pizzicato* и основывающаяся на развитии кварто-квинтового и секундового интервальных комплексов. Однако сразу же она приобретает значение сопровождения, на фоне которого возникает вторая мелодическая линия, в средне-верхнем регистре и с более развитым интонационным профилем. Примечательно ее начало: после восходящего октавного затактового скачка появляется ниспадающая терцовая попевка с остановкой на крупной длительности. Такие терцовые ходы (впоследствии и восходящие), возникающие из затакта, наподобие ядра темы фуги, станут оборотами, характерными для мелодического инципита верхнего голоса пьесы. Они, как своеобразные вехи, отмечают границы разделов формы. Так возникает двухголосная фактура гомофонно-полифонического характера.

Тема написана в форме неквадратного периода неповторного строения из двух предложений (тт. 5–21). Каждый из двух голосов индивидуализирован ритмически. В басовой линии преобладает ровное движение четвертями, это своего рода «метрическая сетка», на которую накладывается более развитая линия верхнего голоса. В ней сочетаются ритмические рисунки триолей, синкоп и ровных длительностей (четвертями и половинными). В кульминационном моменте (тт. 16–17) мелодия верхнего голоса дублируется диссонирующими аккордами (в сочетании с басом возникают нонаккорды и ундецимаккорды, зачастую с добавочными и заменными тонами). Показательно, что в целом данная тема имеет типичную свинговую пульсацию, основанную на постоянном отклонении ритма от опорных долей.<sup>10</sup>

Хотя ладовое строение темы (и всего произведения в целом) определяется использованием двенадцатитонового звукоряда и значительным усложнением аккордов, представляющих

<sup>10</sup>Известно, что свинг (англ. *swing* — покачивание) — джазовый ритмический рисунок, при котором первый из каждой пары играемых звуков продлевается, а второй сокращается.

основные ладовые функции, тем не менее, в пьесе отчетливо ощущается опора на *C-dur*. Интонационный профиль сочинения создается развитием трех интервальных комплексов: кварто-квинтового, секундово-септимового и терцового. Первые два отчетливо выражены в горизонтальной координате фактуры: мелодические линии обоих голосов базируются на чередовании широких ходов (квинты, кварты, септимы) и их заполнения секундовым движением. Семантика терцовости выражается, прежде всего, в вертикали: в соотношении терции (или ее обращения — сексты) находятся голоса в опорных точках каждого такта, помимо этого в ряде фрагментов голоса «откровенно» движутся параллельными децимами (преимущественно большими)<sup>11</sup>. В целом логика развития в рамках периода выражается в выстраивании динамической волны: *crescendo – diminuendo*.

Второй период значительно короче. Его начальная интонация расположена на м. 2 ниже исходного уровня, звучание отличается сдержанным характером, это, своего рода, «реакция» на достигнутую кульминацию, дополнение к ней. Музыкальная ткань насыщается хроматическими трехзвучными форшлагами, напоминающими *glissandi*.

После этого возвращение к вступительным септаккордам воспринимается как начало нового витка музыкального развития. Действительно, в третьем периоде гораздо быстрее достигается кульминация, перекрывающая предыдущую по своему уровню и продлевающая ее во времени. Здесь оба голоса фактуры приобретают диссонантное качество. Последний раздел формы содержит генеральную кульминацию произведения, после чего в глубоких басах проводится выразительный ход из серии ч. 4, который подводит к последним тактам пьесы. Акцентированной синкопой на слабой доле звучит нонаккорд VI низкой ступени и заключительные звуки *C – C<sub>1</sub>*, напоминающие контрабасовые *pizzicati*, завершают произведение. Следовательно, пьеса В. Беляева *Opus-1* является оригинальной имитацией джазовой импровизации, поэтому задача пианиста, исполняющего ее, должна состоять именно в воссоздании атмосферы свободной игры фантазии, созидающей на ходу музыкальную форму.

Подытоживая сказанное, суммируем наши наблюдения.

Со слов В. Беляева известно, что пьесы *Фея снов*, *Пэкалэ и Барбэ-кот*, *Рэзешаска*, *С незапамятных времен* и *Бурлеска* являются переработкой юношеского произведения *Вариации для фортепиано*, в котором В. Беляевым была использована тема молдавской народной песни *Zboară două păsărele*. Отсюда — общее интонационно-тематическое строение названных миниатюр, основанных именно на указанной мелодии. Так, в пьесе *Фея снов* она служит зачином; в миниатюре *Пэкалэ и Барбэ-кот* развивается в виде иллюстрации сказочных образов; в *Рэзешаске* эта же тема предстает в танцевальном виде, задумчивым размышлением раскрывается в пьесе *С незапамятных времен*. Наконец, ярким эмоциональным всплеском фольклорная мелодия оборачивается в *Бурлеске*.

Фортепианные миниатюры В. Беляева отличаются образной яркостью, тематической рельефностью, простотой средств музыкальной выразительности, а потому — доступностью для восприятия и исполнения. Они являются важной составной частью фортепианного концертно-педагогического репертуара Республики Молдова. Данные сочинения развивают образное мышление учащихся, приобщают их к современной музыке, формируют глубокое ощущение национального стиливого компонента в музыкальном искусстве.

---

<sup>11</sup> Помимо этого, как уже было сказано, интервал терции является своеобразным инципитом мелодии верхнего голоса.

**Библиографические ссылки**

1. BELEAEV, V. *Zâna viselor* [Фея снов]. Chișinău: Pontos, 2009. ISBN 978-9975-51-073-8. ISMN 970-0-3480-0073-2.
2. МАМАЛЫГА, М., ЦИРКУНОВА, С. Композиционно-драматургические особенности произведения В. Беляева «Dies Irae» для двух фортепиано. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău, 2013, nr. 4 (17), pp. 122–128. ISSN 1857-2251. ISBN 978-9975-9886-4-3.
3. МИРОНЕНКО, Е. In Мемориал Владимира Беляева: стилевые и жанровые особенности. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău, 2013, nr. 3 (20), pp. 83–86. ISSN 1857-2251. ISBN 978-9975-9886-6-7.
4. ХАТИПОВА, И. *Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов*. Кишинев: Grafema Libris, 2010. ISMN 979-0-3480-0106-7. ISBN 978-9975-52-095-9.
5. ЦИРКУНОВА, С. Акустико-психологические предпосылки семантических возможностей музыкальных регистров. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău, 2011, pp. 78–85. ISSN 1857-2251. ISBN 978-9975-9501-3-8.
6. ЧЕБАН, И. *Молдавская народная лирическая поэзия*. Кишинев: Штиинца, 1973.
7. Zboară două păsărele. In: *Și cînt codrului cu drag*. Alcăt. Mironenco, Ia. Chișinău, 1987, pp. 21–22. Ed. cu caractere chirilice.

**КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ  
СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО  
КИШИНЕВСКОЙ ФИЛАРМОНИЧЕСКОЙ ПУБЛИКЕ Г. ЧОБАНУ (ЧАСТЬ I)**

PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE CREAȚIEI  
PENTRU DOUĂ PIANE PUBLICULUI FILARMONIC CHIȘINĂUIAN DE GHENADIE CIOBANU (PARTEA I)

COMPOZITIONAL AND DRAMATURGYCAL FEATURES OF THE PIECE FOR TWO PIANOS  
TO THE PHILHARMONIC PUBLIC OF CHISINAU BY GHENADIE CIOBANU (PART I)

**МАРИНА МАМАЛЫГА,**

докторант

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В статье анализируется сочинение Геннадия Чобану для двух фортепиано «Кишиневской филармонической публике», рассмотренное с точки зрения его содержания и формы. Делается вывод о том, что композиционно-драматургическая специфика данного произведения обусловлена оригинальностью его художественного замысла и индивидуальностью композиторского метода, связанного с сознательным претворением интертекстуальности.*

*Ключевые слова:* произведение, фортепианный дуэт, музыкальный язык, форма, жанр, стиль, интертекстуальность, поставангард.

*În articol se analizează lucrarea lui Ghenadie Ciobanu pentru două pianе «Publicului filarmonic din Chișinău» analizată din punctul de vedere al conținutului artistic și formei de realizare a lui. Se ajunge la concluzia că specificul compozițional-dramaturgic al lucrării date este determinat de originalitatea ideii artistice și individualitatea metodei componistice care este legată de realizarea intenționată a intertextualității.*

*Cuvinte-cheie:* lucrare, două pianе, limbaj muzical, formă, gen, stil, intertextualitate, postavangardă.

*The author of this article analyzes the composition for two pianos «To the Philharmonic Public of Chisinau» by Ghenadie Ciobanu and reveals such aspects as the dramaturgy features of the genre, style and musical language. The author concludes that the originality of this work relies on the composer's individual approach to intertextuality.*

**Keywords:** work, two pianos, musical language, form, genre, style, composition, intertextuality, post-vanguard.

Геннадий Александрович Чобану — композитор разнообразных творческих интересов и устремлений, распространяющихся на многие жанровые сферы музыки. Он является автором симфонических, камерно-инструментальных и камерно-вокальных опусов, в его арсенале имеется опера-балет, мюзикл, хоровые произведения. Особое место в его композиторской деятельности занимает сочинение музыки для фортепиано и с участием фортепиано, поскольку достоинства этого инструмента в сольном варианте, в качестве ансамблевого партнера и аккомпанирующего тембра хорошо знакомы Г. Чобану по его первому музыкальному образованию: в 1982 г. он закончил Российскую академию музыки им. Гнесиных по классу фортепиано Л. Булатовой и В. Жубинской. Поэтому немало произведений им было написано именно для рояля. Это цикл из трех фортепианных пьес (*Пейзаж, Остинато, Рондо*); *Импровизация, Сонатина* в трех частях (*Burlesque, Andante sostenuto, Allegro vivace*); *Детский альбом*<sup>1</sup>, *Каприччио, Соната-медитация*, миниатюра *Натюрморт с цветами, мелодиями и гармониями* и другие произведения. Для фортепиано и симфонического оркестра Г. Чобану создал *Концерт-пансодию, Концерт №2*, озаглавленный *Ностальгия о фестивале*, и композицию *Moment Vasovian*. Помимо этого, рояль используется им в различных камерных ансамблях для двух, трех, четырех инструментов. Для этих составов были сочинены: *Скерцо* и *Турецкая мелодия* для скрипки и фортепиано, *Трио* для скрипки, контрабаса и фортепиано (или синтезатора), *Квартет* для двух скрипок, контрабаса и фортепиано. Рояль как аккомпанирующий инструмент представлен композитором в вокальных сочинениях.

Сочинение для двух фортепиано, написанное Г. Чобану в 1996 г. и названное *To Philharmonic Public of Chisinau* (*Кишиневской филармонической публике*), примечательно тем, что это — единственный пример из области фортепианно-дуэтного искусства. Как и любое двухрояльное произведение, данный опус имеет двойную жанровую атрибуцию: с одной стороны, он является принадлежностью чисто фортепианной музыки, с другой, — относится к ансамблевой сфере. Таким образом, характеризуя данное произведение, необходимо учитывать как чисто пианистические его особенности, так и ансамблевые свойства.

Премьера сочинения состоялась в 1997 г. в Органном зале Кишинева, в рамках фестиваля *Дни новой музыки*, где фортепианным дуэтом А. Лапикус – Ю. Махович была исполнена первая часть диптиха — *Для вас*. Полностью данный цикл прозвучал в Малом зале Национальной филармонии в 2013 г., в ходе того же фестиваля в интерпретации молодых пианисток Е. Барановой и О. Пановой<sup>2</sup>.

Название сочинения композитор сформулировал в виде посвящения<sup>3</sup>. Обычным же тезисом, обсуждающимся применительно к любому посвящению, становится вопрос о том, почему и зачем автор посвятил данное сочинение названному лицу или группе лиц (в данном случае — кишиневской филармонической публике).

По-видимому, не лишено оснований наблюдение киевского музыковеда Е. Зинькевич, что в наши дни повысилась рекламная функция заглавия, которое зачастую «...становится яркой «упаковкой», в которую обернут товар» [1, с. 10]. В анализируемом случае «товару» даже придается «импортный» вид: заглавие дано на английском языке. Думается, однако, что дело не

<sup>1</sup> Первая тетрадь *Детского альбома*, увидевшая свет в 1987 году, содержит шесть пьес: *Albina, Studiu, Drumul neu, Florile dalbe, Cimpoiul, Cu calutul*. Вторая тетрадь состоит из десяти пьес.

<sup>2</sup> Вскоре после этого сочинение было исполнено учениками И. Хатиновой — В. Ромашко и А. Пригало: 26.10.2013 цикл прозвучал в рамках *Фестиваля современной музыки* в г. Яссы (Румыния).

<sup>3</sup> В литературоведении и лингвистике посвящение понимается как заявление о том, что данное произведение «адресовано или поднесено в качестве дара тому или иному лицу или /.../ группе лиц» [3].

только в рекламной броскости названия, заранее повышающей интерес слушателей к произведению. Важно то, что именно факт англоязычного посвящения становится своего рода ключом к ответу на вопрос, какой именно публике композитор «преподнес» свое творение. Ясно, что речь идет о той части кишиневской филармонической аудитории, для которой достаточно привычны названия вроде *Manifestation forms of absolute force*, *In cursu ad intellectum supremae ideae vitae*, *Enlightenment* и т.д. Безусловно, это завсегдатаи фестиваля *Дни новой музыки*, интеллектуально образованные, знакомые с явлениями поставангарда, понимающие и ценящие стилистические интертекстуальные игры.

Действительно, в сочинении Г. Чобану огромную роль играет сложная система отношений с музыкальными текстами других авторов, ибо именно через выстраивание этих связей рождается собственный текст композитора, утверждается его творческая индивидуальность и выявляется идейная концепция сочинения. Уже самим названием данного опуса композитор апеллирует к «памяти» других музыкальных посвящений: невольно вспоминаются *Посвящение Наде Буланже* И. Стравинского для двух теноров, *Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву, Дмитрию Шостаковичу* для фортепиано в шесть рук и симфоническая прелюдия *Hommage à Grieg* А. Шнитке, *Посвящение Марине Цветаевой* для хора *a cappella* и *Посвящение Т. С. Эллиоту* для сопрано и инструментального октета С. Губайдуллиной, *Hommage à Pierre* для камерного ансамбля Э. Денисова и многие другие. Тем самым слушатель оказывается как бы подготовленным к возможному образно-эмоциональному наполнению сочинения, связанному с выражением почтительного внимания, признательности, пиетета и т.д.

Однако установка на восприятие серьезного, обстоятельного содержания при слушании музыки сочинения Г. Чобану сразу же разрушается, заменяясь идеей парадоксальности. Первый парадокс заключается в том, что музыкальный материал данного произведения вызывает множественные и разнообразные ассоциации с творчеством различных композиторов: романтиков Ф. Листа, Ф. Шопена, К. Черни, авторов XX века (Д. Лигети, О. Мессиана), с собственными более ранними сочинениями Г. Чобану. Суть второго парадокса сводится к тому, что, применяя цитаты и создавая аллюзии, композитор интерпретирует их в соответствии со своими личными художественными идеалами. Он дает их не в «чистом виде», а наполняет собственным взглядом, как бы «комментирует» их, иронизируя над филистерскими вкусами обывательской среды и раскрывая свои приоритеты. Тем самым Г. Чобану сообщает слушателям о своих музыкально-стилевых ориентирах, выявляет отношение к ним. Иными словами, композитор создает свой музыкальный автопортрет, который и становится тем даром, который творец преподносит кишиневской филармонической публике.

Портрет этот двойной: две части диптиха — *To you (Для вас)* и *To me (Для меня)* — неразрывно спаянные единой концепцией, можно определить как своеобразный диалог художника с публикой. В первой части цикла композитор представляет такую музыку, которая ориентирована на вкус почитателей традиционных филармонических концертов, собранных из образцов классико-романтического тонально-тематического творчества. Во второй части сочинения композитор демонстрирует свои предпочтения: современные, дерзкие, непривычные для широкой аудитории. Такое противопоставление невольно напоминает о взаимоотношениях между филистерами и давидсбюндлерами в художественном мире музыки Р. Шумана.

Значительный контраст в соотношении двух частей цикла и достаточная завершенность каждой из них в отдельности свидетельствуют об известной автономности, самодостаточности данных частей, которые могут существовать и как отдельные произведения, что подтверждается фактом изолированного премьерного исполнения начальной из них. Учитывая это, а также стремясь к наиболее детальному и подробному анализу музыкального языка произведения,



сконцентрируем внимание в данной статье только на начальной части сочинения Г. Чобану, пьесе *Для вас*.

Композиционную логику первой части диптиха определяет свободное комбинирование композитором разнородных по жанровой характеристике и стилевой принадлежности интонационно-тематических элементов, мастерски объединенных автором в единое целое и образующих последовательно развертывающуюся ткань. Возникает впечатление спонтанности и даже случайности чередования этих элементов, их разобщенности и раздробленности, рождается чувство алогичного «потока сознания», гротеска, пародии, шаржа. Кажется, что основным конструктивным принципом в формообразовании данной части цикла является идея несоответствия, несовместимости, дисгармонии. Однако при внимательном анализе интонационных процессов здесь обнаруживается хорошо продуманная логическая структура, которая удачно имитирует эффект звукового хаоса и беспорядка.

В строении первой части диптиха угадываются контуры контрастной сложной трехчастности ( $A - B - C$ ), где каждый раздел, в свою очередь, написан в простой форме. Присутствует также момент репризности, обусловленный наличием в первом и третьем разделах общего вступительного материала, варьированного фактурно и ритмически<sup>4</sup>.

Начальный раздел  $A$  (тт. 1–69) делится на три неравных подраздела:  $a$  (тт. 1–6),  $a_1$  (тт. 7–21) и  $a_2$  (тт. 22–69), масштабные пропорции которых выявляют определенную математическую закономерность:  $a : a_1 : a_2 = 1 : 2 : 4^5$ . Это означает, что размеры каждого последующего подраздела увеличиваются по сравнению с предыдущим в два, а затем в четыре раза. В итоге от начала формы к концу усиливается качество погруженности в атмосферу калейдоскопа, в котором постоянно создаются причудливо меняющиеся «осколочные» узоры.

Каждый из названных трех подразделов открывается краткой динамичной аккордовой репликой, содержащей острые диссонансы: м. 9, ум. 5 и ум. 8. Его выразительность усиливается аккордовыми же форшлагами, мартеллатным характером звукоизвлечения и громкостной динамикой ( $f$ ). По своему призывному, энергичному характеру и фактуре он вызывает аналогии с началом некоторых *Венгерских рапсодий* Ф. Листа (№ 2, 12). Данный элемент (обозначим его  $a$ ) в начале произведения поручен второму роялю. Сам по себе он занимает всего один такт, но в дальнейшем, когда у первого рояля возникают другие тематические элементы, мотив  $a$  не исчезает, а с изрядной долей постоянства повторяется и влияет на музыкальный облик всей части цикла. Он выступает в качестве вступления, дополнения, контрастного сопровождения, то есть становится как бы постоянно присутствующим интонационным «персонажем» в пестрой звуковой панораме художественного мира этой музыки.

В т. 2 появляется элемент  $b$  как намек на тему лирического романтического склада, занимающую три последующих такта. Он начинается с оборота, напоминающего выписанный

---

<sup>4</sup> Е. Мироненко трактует общую композицию данного произведения как слитную четырехчастную: I часть — *Allegro moderato*, II часть — *Lirico molto espressivo*, III часть — *Brillante*, IV часть — *Allegro appassionato* [2, с. 83]. Основания для такой трактовки имеются. Думается, однако, что в этом случае части формы оказываются слишком непропорциональными, так как средние слишком коротки (II ч. занимает только 4 тт., III — 17 тт.), а крайние — чрезмерно развиты (I ч. состоит из 69 тт., а IV — из 60). Даже предположение о том, что Г. Чобану воспроизводит здесь структурную модель классического фортепианного концерта, должно свидетельствовать в пользу трехчастности, поскольку именно так строится форма жанрового канона. Романтические же стилистические аллюзии, к которым прибегает композитор, говорят о том, что для него образцом служило не преобразование классического цикла, а модификация романтической одночастности поэзного типа.

<sup>5</sup> Правда, говорить здесь о точном количестве тактов затруднительно, поскольку в партиях двух роялей метрическое оформление разное: в партии первого рояля свободно чередуются такты на  $2/4$  и  $3/4$ , у второго рояля постоянно выдерживается равномерный размер  $2/4$ . Поскольку тематические элементы поручены первому фортепиано, подсчет тактов осуществлен именно по данной партии.

мордент, который опекает тон *b* и является «стартовым толчком» для восходящего скачка на *b*. Здесь очерчивается конкретная тональность (*Es-dur*), в рамках которой секстовый ход получает свою «расшифровку»: это начало поэтичного ноктюрна Ф. Шопена оп. 92 № 2. Однако лирический облик шопеновского первоисточника здесь искажен: его трансформируют быстрый темп, диссонантное сопровождение и высокий уровень громкости. Далее это короткий мотив повторяется с варьированием, после чего следует его имитация, передающаяся из партии правой руки в левую (тт. 3–4). Завершается данный отрезок формы двухтактовым построением, синтезирующим в себе два элемента: *c* — гаммообразное движение и *d* — октавную дублировку (тт. 5–6). Таким образом, проанализированный подраздел *a* в целом выполняет экспозиционную функцию и в этом смысле напоминает классический период единого строения; при этом интонационные элементы *b*, *c* и *d* проводятся у первого рояля, тогда как у второго особую роль играет элемент *a*.

В данном подразделе выясняется и неоднородность экспонированных элементов. Так, основой элементов *b* и *c* является вид мелодического движения (секстовый скачок, постепенное развертывание), в элементе *a* внимание привлечено к диссонантной аккордовой вертикали и акцентированной артикуляции, в *d* — к особенностям фактуры (октавная дублировка). Принципиальная негомогенность данных элементов предоставляет богатые возможности для разнообразного их комбинирования, что изобретательно используется композитором в дальнейшем выстраивании формы.

Следующий подраздел *a<sub>1</sub>* также открывается отрывистыми аккордами элемента *a* (т. 7), но без форшлагов и с измененной структурой: это увеличенное трезвучие. Оно сменяется усеченным проведением элемента *b*, в котором сохранена лишь интонация двух трехдольных тактов, начинающаяся от звука *h*. Самый же яркий в мелодическом отношении, инципитный, такт и имитационное продолжение мотива *b* отсутствуют, что приводит к заметному интонационному обновлению материала. Далее музыкальное развитие прокладывает другой путь, нежели в первом *quasi*-периоде, т. е. на первом плане вновь оказывается экспозиционность. У первого рояля появляется элемент *e*, который представляет собой трелеобразное движение шестнадцатыми по звукам *es<sup>2</sup>-des<sup>2</sup>* (тт. 9–10), быстро прерываемое однотактовой паузой. Этот элемент примечателен тем, что впоследствии от него произойдут два родственных интонационных сегмента: *f* — тремоло, которое длится на протяжении тт. 12–16, и *e<sub>1</sub>* — собственно трель, особенно активно заполняющая звуковое пространство партии первого рояля в тт. 24–34 и т. 40.

Примечательно, что элемент *a* постоянно напоминает о себе, не желая «сдавать своих позиций»: он заполняет момент паузы у первого рояля в т. 11, сопровождает развертывание тремолообразного элемента *f* и даже влияет на его сонористическое решение: тремолирует увеличенное трезвучие. Таким образом, элемент *a* проявляет себя как главный двигатель и «режиссер» интонационного процесса. Завершение подраздела *a<sub>1</sub>* связано с внедрением уже знакомого мотива — *cd*, соединяющего в себе гаммообразное движения с октавной дублировкой (т. 17). В т. 18 в партии первого рояля происходит очередное «событие»: на фоне гаммообразного движения (*c*) в левой руке, в правой впервые появляется восходящий ход по звукам аккорда (в данном случае — уменьшенного трезвучия), что свидетельствует о рождении элемента *h*.

В этот же момент у второго рояля возникает еще один интонационно-тематический «персонаж» — *g*, который примечателен ритмикой: это фигура триоли, которая скандируется четко и внятно<sup>6</sup>. В дальнейшем триольный ритм получит разнообразные модификации и во временном, и в звуковысотном аспектах. Он появляется в изложении четвертями (тт. 18, 36) и

<sup>6</sup> Нужно сказать, что идея триольного ритма уже встречалась в начальном проведении элемента *b* (т. 2), но, поскольку в тот момент на первом плане была не ритмическая, а звуковысотная координата фактуры, триольная фигура осталась «в тени».

восьмыми (тт. 39–40, 41–42), используется в линейном аспекте (тт. 39–40, 41–42) и в скандировании диссонантных аккордов (тт. 36, 47).

Специфика тт. 19–20 определяется синтезом элементов *h* и *d* (движение по звукам аккорда, дублированное в октаву), который активно проявляет себя в партии первого рояля. Энергичное восхождение к звуку *es*<sup>3</sup> становится кульминационным моментом данного раздела формы (т. 21), который, одновременно, является и вступлением к последнему подразделу *a*<sub>2</sub>. Об этом свидетельствует появление резких аккордов с короткими форшлагами у второго рояля, аналогичные тем, что были в т. 1.

Подраздел *a*<sub>2</sub> самый масштабный, он строится на разнообразных комбинациях уже знакомых элементов. Так, в тт. 22–23 из синтеза очередного варианта *b* (начинающегося с трели вместо триоли), *h* и *d* складывается мелодический оборот, дублированный в октаву. В тт. 24–34 объединяются элементы *e* и *a*, приводя к длительному «трелированию» на октаве *as-as*<sup>2</sup> (в партии первого рояля) на фоне резких созвучий в партии второго рояля. Далее (тт. 35–37) на материале реплик *a* и *g* между первым и вторым роялем «вспыхивает» диалог, который в тт. 38–52 сменяется развернутым повествованием первого рояля, основанным на сочетаниях *c*, *d*, *e*, *g* и *d*, *h*. Ему «аккомпанирует» второй рояль, развивая элементы *a* и *e*. В итоге волевой напор восходящих возгласов в партии первого рояля, подчеркнутый авторским обозначением *non legato*, подкрепляется активной наступательностью второго инструмента, где, как гневные возгласы, возникают резкие аккорды, сначала изолированные, а затем преобразованные в триольные группы из остинатных диссонантных созвучий.

Кульминацией этого динамического процесса становится введение нового элемента — *i*, который основан на остинатном повторении септаккордов в синкопированном ритме мелкими длительностями (тт. 53–56). Экзальтированность этого остинато, длящегося четыре такта, подчеркнута динамическим нарастанием от *f* к *ff*. Данный момент является высшей точкой и поворотным пунктом в драматургии подраздела *a*<sub>2</sub>. После него начинается отход от кульминации, построенный на комбинации *c*, *d*: это череда коротких гаммообразных пассажей, дублированных в октаву (тт. 57–68). В то время как они исполняются первым роялем, в партии второго появляется еще один новый элемент — *k* (т. 59). Ядром его выразительности становится острый пунктир, который потом соединяется с резкими диссонантными созвучиями, выявляя родство между ним и исходным *a*. Таким образом, логическая цепь интонационного становления музыкальной формы замкнулась. Фермата, завершающая этот процесс, оповещает о границе между разделами общей конструкции.

Раздел *B* пьесы *Для вас* написан в простой контрастной двухчастной форме: *b* (тт. 70–73), *c* (тт. 74–90), в которой соотношение подразделов по величине выявляет пропорцию 1 : 4, то есть здесь продолжена идея масштабного увеличения последующих построений по сравнению с предыдущими (как и в разделе *A*). Продлевается и действие основного принципа формообразования, которым остается комбинирование музыкальной ткани из первичных звуковых элементов, выполняющих функцию носителей определенной образности. Так, в подразделе *b*, помеченном ремаркой *Lirico molto espressivo*, у первого рояля звучит протяженная мелодия (новый элемент *l*), дублированная в октаву (*d*). Ее волнообразный характер свидетельствует о вокальной природе; более того: господство секундовых интонаций, на фоне которых рельефно выделяется выразительный восходящий скачок, напоминает речитативно-декламационные ходы из фортепианных транскрипций Ф. Листа, таких как *Лорелея* или *Сонеты Петрарки* (№ 104, 123). Помещенная в бемольную звуковую среду, мелодия связывается с семантикой тональностей *Des*, *b*, *f*, которые у Ф. Листа сопряжены с чувствами томления и любовной неги. В характере этой музыки можно уловить и нечто шумановское, эвсеевское. Аккомпанемент усиливает впечатление песенности музыки, поскольку строится как

гармонические фигурации арфового или гитарного типа, незаметно перетекающие из партии одной руки в другую (элемент *m*).

Но кантиленность здесь «остранена» расположением мелодии в высоком регистре и акустическим переченьем, возникающим между бемольной и диэзной сферами мелодии и аккомпанемента. Поэтому образ романтической лирики оказывается окарикатуренным, представленным в манере гротеска.

В целом, степень контраста данного подраздела ко всему предыдущему значительна. Тем не менее, в появившихся здесь элементах *l* и *m* ощущается производность от предыдущего материала. Так, во всем данном подразделе подспудно присутствует элемент *g* (триольный), поскольку, несмотря на указанный автором размер 2/4, реально ощущается трехдольность двух видов: мелодия изложена триолями восьмых, а в сопровождении появляются триоли шестнадцатыми<sup>7</sup>. Помимо этого, своей жанрово-стилевой природой элемент *l* близок романтическому *b*, а фигурации сопровождении явились развитием элемента *h*.

Далее следует подраздел *c*, начало которого отмечено ремаркой *Brillante*, что указывает на явную несхожесть с предыдущим. Действительно, в образном плане данное построение выдержано в духе приподнятой патетики, свойственной многим страницам фортепианных произведений Ф. Листа в стиле *al fresco*: трансцендентных этюдов, *Венгерских рапсодий*, *Первого концерта*. По форме данный подраздел напоминает период из двух предложений повторного строения (8 т. + 9 т.), в котором второе предложение является фактурным вариантом первого: тематически значимый пласт передается от первого рояля ко второму (своего рода «вертикально подвижной контрапункт»).

Открывается период яркими, звучащими на *ff* и *f* декламационно-ораторскими репликами в партии первого рояля, выразительность которых определяется ритмом: в рамках общей триольной пульсации (*g*) господствует фигура двойного пунктира (*k*), сообщающего музыке пафосный характер. Впечатление торжественности и помпезности усиливается «многоярусной» октавной дублировкой мелодии (*d*). Очень скоро, правда, выявляется ложность, «пустота» этого пафоса: в тт. 76–80 мелодия несколько раз повторяет один и тот же оборот, словно ища продолжения и, не найдя, превращается в застывшую формулу сопровождения.

Аккомпанементом служат быстрые гаммообразные пассажи второго рояля, представленные тоже в октавной дублировке (*c*, *d*). В тт. 74–76 в него проникают элементы пунктирного ритма (*k*), после чего партия второго рояля наполняется тремолирующими звучаниями элемента *f* (тт. 77–80). Во время одноктовой паузы у второго рояля тремоло неожиданно перемещается в партию первого, и тут, на границе *quasi*-предложений, происходит смена фактурных позиций: более важный и насыщенный тематический материал передается партии второго рояля. К концу подраздела нарастает общая динамика движения, подводящая к мощному кульминационному аккорду на *ff* (тт. 81–90). Но, заканчивая этот подраздел, он не ставит точки, а, наоборот, возвещает о начале следующего блока формы (*C*), поскольку данный аккорд внедряется в его вступительное построение.

Оно занимает четыре такта, которым предпослано композиторское указание *Maestoso*. Здесь происходит переключки между первым и вторым роялем на базе диссонантных созвучий элемента *a*. В первой партии они даны в басовом и среднем регистре, а во второй — в высоком. Благодаря увеличению звуковысотного пространства усилился призывно-вступительный характер звучания (тт. 91–94).

<sup>7</sup> Нужно признать, что трехдольность в двух проанализированных разделах формы имеет разную природу: в первом она оценивается как нарушение двухдольности, а во втором — как основной вид ритмического деления длительностей.

Далее вступает основной материал раздела *C*, отмеченного авторским указанием *Allegro appassionato*. По форме он представляет собой простую многочастную (пятичастную) форму развивающегося типа: *a* (тт. 95–110), *a*<sub>1</sub> (тт. 111–118), *a*<sub>2</sub> (тт. 119–127), *a*<sub>3</sub> (тт. 128–139), *b* (тт. 140–150), где первый подраздел (*a*) экспонирует тематический материал, три последующие (*a*<sub>1</sub>, *a*<sub>2</sub>, *a*<sub>3</sub>) развивают его, объединяясь общим потоком направленного к кульминации движения, а последний (*b*) становится кодой.

Основу интонационного процесса в данном разделе образуют пассажи этюдно-токатного типа, которые пронизывают музыкальную ткань обеих инструментальных партий (элемент *n*). По своему происхождению они производны от этюдов К. Черни (некоторые фактурные ячейки напоминают даже фактуру этюдов Ф. Шопена, в частности, этюда ор. 10 № 12). Волнообразное движение чередуется в них с широкоохватными гаммообразными пассажами. В партии первого рояля ладотональные центры постоянно смещаются, очерчивая контуры устоев *es*, *A*, *gis*, а звучание второго рояля жестко выдержано в тональности *a-moll*. В итоге возникает диссонантное политональное соотношение голосов, которое к окончанию экспозиционного подраздела постепенно смягчается: звуковысотной организации обеих инструментов приводится «к общему знаменателю» — звукоряду *a-moll*. Именно это звуковое родство в партиях первого и второго рояля характеризует подраздел *a*<sub>1</sub>, который выделяется из общей панорамы пьесы своей простотой и консонантностью.

В подразделе *a*<sub>2</sub> совершается выход за пределы «белоклавишности» и возрастает контраст между партиями обоих участников фортепианного дуэта. Если в партии второго рояля фактура еще остается неизменной и преобладает движение шестнадцатыми, (совершается лишь уход в бемольную сферу), то в партии первого инструмента появляются новые мотивные образования и наблюдается сочетание двухдольных и трехдольных мотивов. Следующий подраздел (*a*<sub>2</sub>) усиливает контраст между партиями двух роялей. У первого рояля возникают аккордовые «блики» элемента *a*, которые, постепенно разрастаясь, приводят к остановке этюдно-токатного движения второго рояля.

В своеобразной алеаторической постлюдии-коде раздела *C* (и всей первой части диптиха) оstinатно повторяется четырехзвучная попевка, основанная на последовании полутон – тон – полутон. Она по-разному «движется» в партиях первого и второго роялей. У первого она постепенно ускоряется (после шестнадцатых вводятся тридцатьвторые), а у второго звучит в ритмическом увеличении: сначала возникают восьмые, затем четверти. Завершением коды становится необычный театральный прием: оба пианиста берут приготовленные заранее флуеры и импровизируют на них, возвещая таким образом об окончании «музыкального представления». Композитор не выписывает здесь нотного текста, указывая лишь общее направление мелодического движения, динамику и приблизительное время звучания. Неожиданно пронзительный тембр народных духовых инструментов словно разрушает созданный фантазией композитора призрачный мир многозначного и многомерного художественного пространства пьесы *Для вас*, возвращая слушателя к реальной действительности.

Таким образом, в целом вся музыкальная ткань первой части диптиха *Кишиневской филармонической публице* отличается пестротой, мозаичностью. На это, в частности, указывает присутствие в ней большого количества разнородных элементов, данных как «в чистом виде», так и в различных синтезах. При этом в качестве основных, определяющих выделяются следующие: *a* — диссонантные акцентированные аккорды (часто с форшлагами), *b* — восходящий скачок на б. б, предваренный формулой мордента, *c* — гаммообразное движение, *d* — октавная дублировка, *e* — трель, *f* — тремоло, *g* — триоль, *h* — ходы по звукам аккордов, *g* — триоль, *i* — оstinатное повторение септаккордов в синкопированном ритме мелкими длительностями, *k* — острый

двойной пунктир. Их разнородные соединения формируют фактуру произведения, которая имеет свою специфику в партии первого и второго рояля.

Фактура первой партии отличается большей интонационной насыщенностью и яркостью по отношению ко второму. Это объясняется тем, что чередование и сопоставление всевозможных элементов у первого рояля происходит с большей интенсивностью, чем у второго, где какой-либо один из элементов удерживается на более длительное время. Правда, в отдельных случаях (например, в эпизоде *Brilliante*) обе партии равноправны. В целом, музыка всей пьесы *Для вас* оказывается пронизанной духом «светскости», изысканности, даже изощренности, но преподнесенной с иронией и сарказмом. Автор как бы снисходительно преподносит публике то, что она от него ждет.

### Библиографические ссылки

1. ЗИНЬКЕВИЧ, Е. *Facultas ludendi* музыкального постмодерна. В: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea = Традиционное и новое в музыке XX века* : Mat. conf. șt. intern. Chișinău, 1997, с. 8–15.
1. СЮБАНУ-СУХОМЛИН, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p.
2. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor: Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: F.E.-P. „Tipogr. Centrală”, 2000.
3. *Балканская музыка – путеводитель* [online]. [accesat 21.01.2013]. Disponibil: <http://rslon.livejournal.com/171723.html>
4. *Оливье Мессиа́н. Видения «Аминь»*. [online]. [accesat 14.07.2014]. Disponibil: [http://www.mymusicbase.ru/PPS3/sd\\_3417.htm](http://www.mymusicbase.ru/PPS3/sd_3417.htm).
5. *Посвящение*. В: *Википедия* [online]: Свободная энциклопедия. [accesat 11.11.2014]. Disponibil: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Посвящение>.

## VI. Muzica corală

### ХОРОВЫЕ МИНИАТЮРЫ А CAPPELLA З. ТКАЧ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА: ЧЕРТЫ СТИЛЯ (ЧАСТЬ II)

MINIATURILE CORALE A CAPPELLA ALE Z. TCACI DIN PERIOADA TÂRZIE A CREAȚIEI SALE:  
PARTICULARITĂȚILE STILULUI (PARTEA II)

CHORAL MINIATURES A CAPPELLA BY Z. TKACH BELONGING TO THE LATE PERIOD  
OF HER CHORAL CREATION: CHARACTERISTICS OF STYLE (PART II)

**МАРГАРИТА БЕЛЫХ,**

конференциар (доцент),

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В данной статье на основе анализа формы, гармонического языка, фактуры, приемов хоровой аранжировки и работы с поэтическим словом в хоровых миниатюрах З. Ткач, написанных на рубеже XX–XXI веков, формулируются основные стилиевые параметры, характерные для позднего периода творчества композитора.*

**Ключевые слова:** композитор, З. Ткач, лад, хоровая фактура, гетерофонные дублировки, остинато, лейтгармония, тематизм, М. Лемстер, А. Рошка.

*În cadrul acestui articol, în baza analizei formei, limbajului armonic, texturii, procedeelelor de aranjare corală și lucrului cu cuvântul poetic în miniaturile corale ale Z. Tkaci, scrise la confluența secolelor XX–XXI, sunt formulate parametrii generali de stil, caracteristici pentru perioada târzie a creației compozitoarei.*

**Cuvinte-cheie:** compozitor, Z. Tkaci, mod, textura corală, dublările heterofone, ostinato, leitarmenie, tematism, M. Lemster, A. Roșca.

*In this paper, on the basis of the analysis of the form, harmonic language, texture, techniques of choral arrangement and on the work with the poetic word in the choral miniatures of Z. Tkach, written at the turn of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries, the author formulated the main stylistic parameters characteristic of the composer's late period.*

**Keywords:** composer, Z. Tkach, mode, choral texture, heterophonic doublings, ostinato, leitarmeny, thematism, M. Lemster, A. Rosca.

Конец 90-х гг. минувшего века в хоровом творчестве З. Ткач отмечен появлением новых тенденций, связанных с более глубокой и серьезной разработкой полилингвизма. Освещение этой проблемы предпринято Г. Кочаровой в ее монографии [1] и в статье, появившейся значительно позже и специально посвященной указанному выше вопросу [2]. Особое внимание музыковед уделяет развитию и разнообразному проявлению еврейской национальной тематики в плане обращения к языкам идиш и иврит в произведениях различной жанровой направленности. Г. Кочарова отмечает, что композитор «в советский период <...> специально не подчеркивала свои этнические корни» [2, с. 18], но уже с конца 80-х гг. она, открыто заявив о себе как о еврейском композиторе, «обращается не только к еврейскому мелосу в своих обработках народных песен или в инструментальных сочинениях, <...> и все активней прикасается к еврейской поэзии, начав с переводов из Овсея Дриза и стихов Моисея Лемстера, а также обратившись к творчеству русскоязычных женщин-поэтесс Мирославы Метляевой, Эмили Слезингер, а позже Любви Вассерман [2, с. 19].

В этот период в жанре хоровой миниатюры *a cappella* появляются два ее сочинения на стихи М. Лемстера *Ахэйм (Домой)* и *Майн штэрн (Моя звезда)*, показательные и в плане образной тематики, и в аспекте ее творческой реализации. В творчестве М. Лемстера, «светлого поэта», по выражению его учителя и наставника, еврейского писателя Ихила Шрайбмана, давшего ему путевку в жизнь, «пронзительно национального» художника, преломившего события и явления через духовную призму своего народа», [3, с. 7], рельефно выделяются линии, связанные с

историей еврейского народа, трагическими перипетиями его судьбы, с ощущением собственной национальной идентичности и системы ценностей, и, как следствие, — с осознанностью и четкостью гражданской позиции. В этом плане можно выделить такие стихотворения, как *Посох* [3, с. 35–36], *Где моя родина?* [3, с. 33–34], *Кадиш* [3, с. 59–61], *Кладбище еврейского местечка* [3, с. 62]. Тема холокоста, нашедшая ярчайшее отражение в стихотворении *Кадиш*, получила несколько необычное, иносказательно-фантастическое преломление в стихотворении *Кладбище еврейского местечка*.

3. Ткач, ребенком пережившей ужасы войны, тяготы эвакуации, разлуку с родителями, были необычайно созвучны мысли поэта, его гражданская и нравственная позиция.

Написанное на идиш и переведенное на русский язык поэтом и журналистом Рудольфом Ольшевским последнее из вышеуказанных стихотворений М. Лемстера было положено в основу хора *Домой*. Это повествование о еврейском кладбище («заблудившейся овечке среди диких трав»), «волшебной дудочке», на которой играет поэт, звуки которой ведут кладбище за собой через страны («где горек вкус обид»), «домой, туда, где пески и синяя вода». В целом атмосфера повествования в переводном варианте достаточно спокойная — это отблеск трагической судьбы народа и его вековой мечты обрести когда-нибудь свою родину — землю обетованную. Сравнение музыки хора и текстового ряда вызвали необходимость более точного — подстрочного перевода с идиш на русский для выяснения глубинного смысла. Сделать это любезно согласился сам Моисей Лемстер, не только приславший из Израиля через интернет подстрочник стихов, но и скорректированную версию их произношения на идиш для русскоязычных исполнителей. Именно авторский подстрочник позволил выявить и драматический подтекст, и характер драматургического становления в музыке.

Пять поэтических строф объединены процессом постепенной драматизации повествования, в ходе которого происходит своего рода «материализация» воображаемой картины фантастического шествия погибших, униженных, замученных в гетто, физически истребленных тысяч невинных жертв. В кульминации хора, как набат, звучит мысль, что виновные в злодеяниях страны, слыша звуки древней свирели, должны испытывать страх и просить прощения у еврейского кладбища.

Вместе с тем в этом стремлении к финалу выделяются два этапа: первый состоит из трех строф, составляющих собственно канву рассказа и объединенных вариантным тематизмом. На втором этапе, контрастном и тематически, и фактурно, происходит драматургический перелом, после которого идет динамическое повторение первоначального материала, завершающееся драматической вершиной-кульминацией. Таким образом, вся композиция хора представляет собой сложную двухчастную форму с репризой в ее последней четверти.

Хор начинается вокализмом мужских голосов, имитирующих дуновение ветра, колышущего травы на погосте<sup>1</sup>. Он построен на остинатном распевании тоскливых, заунывных секундово-терцовых интонаций у басов и синкопированных, звучащих как отголосок квартовых попевок у теноров. В размеренной монотонности этого движения-колыханья словно ощущается зов вечности. На фоне двухголосного остинатного пласта возникает мелодия из цепи кратких речитативных фраз со слабым «женским» окончанием, проникнутых интонациями причета. Мелодическая линия в амбигуе септимы развивается асинхронно вокализму. Ее свобода обусловлена естественным ритмом человеческого дыхания. Каждая последующая фраза получает

---

<sup>1</sup> Г. Кочарова трактует этот фрагмент как напев без слов в духе еврейских «нигун» [1, с.104]. Нигун — «это обычно строгая, подчас суровая мелодия, отражающая страдания народа в диаспоре, но всегда пронизанная своеобразным еврейским оптимизмом» [4]. На наш взгляд, скорее, в нем проявились приемы «инструментализации» хоровой партитуры, использованные композитором, в частности, в хоре *E toamni* на стихи В. Коцица.



своеобразный резонансный отзвук: так, квартовым нисходящим мотивам второй фразы отвечают их имитации в увеличении, прямом и обращенном виде в теноровом остинато, а включение партии сопрано при эмоциональной сдержанности выражения усиливается благодаря троекратному повторению скорбного мотива из второй фразы.

В завершении строфы внимание концентрируется на словосочетании «идишэр бэсойлэм» («еврейское кладбище»). В музыке оно выделено построением кадансового типа, отличающимся компактностью аккордового изложения и нисходящим рисунком мелодического движения в верхнем голосе, и включается после продолжительной паузы с ферматой. Этот хоральный комплекс, сложившийся из гетерофонного слияния разных мелодических вариантов, приобретает персонифицированное лейтмотивное значение в хоре, подытоживая этапы повествования и вместе с тем модифицируясь в зависимости от грамматического контекста.

Вторая музыкальная строфа (в ней рассказывается, что поэт приобрел у пастуха древнюю свирель и играет на ней волшебную мелодию для еврейского кладбища) является близким вариантом первой. При сохранении аккордового изложения в мелодических линиях у сопрано и басов выделяются незатейливые пастушеские мотивы и квартовые «зовы», а замыкающее строфу лейтпостроение акцентировано нюансом *sf* и расцвечено вариантами фригийской и натуральной второй ступени основной тональности *e-moll*.

Третья музыкальная строфа, логично продолжая интонационное развитие предшествующих и являясь, по сути, структурным замыканием первой части сложной двухчастной формы хора, в драматургическом плане выполняет важную роль. Здесь реальное «действие» словно переключается в воображаемый мистический план: звуки волшебной дудочки пробуждают еврейское кладбище от векового сна, оживают памятники и могилы, и начинается их странное и жуткое шествие. В музыке это отмечено темповым сдвигом (*Più mosso*), активизацией внутренней пульсации синтаксических построений за счет смены трехдольного метра двухдольным, а также ощутимым омрачением колорита: в *e-moll* в партии альтов появляется вторая фригийская ступень и неожиданный гармонический сдвиг (т. 5), который в контексте диатонических гетерофонных вертикалей звучит странно и причудливо. А далее столь же неожиданные мелодические связи переключают тональное развитие голосов в *f-moll*, в котором и завершается первая часть хора.

Начало второй части композиции отмечено темпом *Poco più mosso* и сменой фактурного изложения. Здесь З. Ткач использует прием нисходящей четырехголосной имитации (на словах: «идет за мной из страны в страну»), по-видимому, для создания иллюзии собирания людских потоков в единое целое. Однако, особенность данного раздела в том, что поначалу партии сопрано, альтов и теноров интонационно не развиты. Имитируясь в нижнюю сексту, они образуют по вертикали увеличенное трезвучие, чередуясь с эпизодически появляющейся тоникой *cis-moll*. В музыкальной литературе это специфическое созвучие нередко использовалось для характеристики фантастических фрагментов и персонажей. В данном случае, являясь знаком ирреальной ситуации, оно символизирует и отсутствие теплого, живого человеческого дыхания.

Соединение мелодических вариантов голосов в хоровой партитуре часто приводит к образованию созвучий нетерцовой структуры, проецирующих в вертикали горизонтальные сопряжения. Чуткое следование композитора за текстом рождает появление неожиданных и ярких мелодических эквивалентов поэтических метафор и характеристик. Так, строка — «страшно, пугающе его (шествия — М. Б.) движение» — вызывает появление ораторски-броских, декламационных кварто-квинтовых интонаций, проецируемых и в вертикаль, напряженность которых усилена и одновременным сочетанием ступеней *des* и *d*. В завершающем же лейтпостроении нисходящая мелодическая каденция, начинаясь в партии альтов (*sp, Meno mosso*),

хроматизируется и завершается ярчайшим романтическим ламентозным гармоническим оборотом, в котором прорывается вся полнота человеческой скорби.

Шестая поэтическая строфа составляет основу динамической репризы хора. Тематически она объединяет материал первых двух строф, а в фактурном плане является вертикальной перестановкой пластов: «изобразительный» вокализ поручен теперь женским голосам, в то время как в партии басов сосредоточены все ключевые тематические элементы, оттененные дополняющими песенными контрапунктами теноров, имитирующих «наигрыши» свирели.

Сила драматической кульминации («каждая страна просит прощенья у еврейского кладбища») заключена в особом эмоциональном прорыве, открытости в выражении чувств. Это проявляется, прежде всего, в стремительном волевом напоре цепи широких восходящих интервальных шагов. От акцентированного скачка на септиму у басов энергия передается мелодической линии сопрано, словно птица взмывающей вверх и охватывающей огромный диапазон звучания. Максимальная концентрация выразительных средств: суровость и мужественность колорита фригийского лада, изложение мелодических линий в противодвижении, крупным планом (в ритмическом увеличении), введение кратковременного *divisi* альтов и теноров, мощное *crescendo* — все это призвано выразить в музыке главную мысль: память народа жива, и трагедия холокоста не может быть забыта.

Во втором хоре *Майн штерн* (*Моя звезда*) на стихи М. Лемстера Г. Кочарова усматривает «новое обращение к космической теме звезд и света, периодически возникающее в творчестве композитора» [1, с. 104]. Правда, здесь она лишена глубокой философской подоплеки и реализована в рамках шутильной, танцевальной по ритму, живой музыкальной зарисовки, написанной в простой трехчастной форме<sup>2</sup>. Полетная мелодия, изобилующая восходящими скачками, с подчеркнутой регулярной метрической пульсацией, оттененной изящными синкопами, темп *Vivo* определяют задорный характер музыки. Ее насыщение краткими активными мотивами, словно иллюстрирующими пластику игровых движений, создает красочную картинку, непосредственно отражающую содержание текста. Это и восходящие квартовые скачки (13–15 тт.), и варьированное «кружение» вокруг стержневого устоя *a* с многократным репетиционным повторением опевающих устоя звуков, буквально имитирующих настойчивые попытки «забросить на небеса» упавшую в переулке непослушную, шаловливую звезду.

Игровые элементы миниатюры проявляются и в богатом спектре светлых гармонических красок, раскрывшемся в смене тональностей *As-dur*, *D-dur*, *a-moll*, в сопоставлении параллельных мажорных трезвучий: *ges–b–des*, *a–cis–e*, *es–g–b*<sup>3</sup>. При этом достижение мелодической кульминации-вершины *ges*<sup>2</sup> путем восходящего секвенцирования по терциям с последующим нисходящим глиссандирующим скольжением является яркой музыкальной иллюстрацией поэтических строк: «Я бросаю ее с деревьев высоких, я пронизываю ею пространство, не жалея сил».

Однако и в этой игровой шутильной ситуации просматривается глубокая мысль поэта: «моя звезда» — это «знак судьбы моей», знак высокого жизненного предназначения, недостижимого идеала, к которому должно стремиться. Возможно поэтому и завершение хора строкой «Сияй, моя звезда, сияй!» трактуется композитором торжественно, оптимистично, как гимн жизни.

Молдавская тематика в эти годы развивается параллельно по двум линиям. В хорах *Pădure și iar pădure* (*Лес и вновь лес*) на народный текст для смешанного состава и *Drumul Nistrului* (*Путь Днестра*) для женского хора на стихи В. Кодицэ композитор идет по пути воспроизведения принципов национально-фольклорного интонирования и ритмики. Г. Кочарова акцентирует

<sup>2</sup> 1 часть (1–16 тт.) — сложный период; во второй части выделяются два построения: первое (16–28 тт.) — неквадратный период; второе (22–40 тт.) — разработочного типа, — выполняет функцию связующего построения; реприза (с 40 т. до конца).

<sup>3</sup> Это отмечает и Г. Кочарова.

внимание на вариантно-полифоническом развитии исходных попевок, вырастающих из монодийного напева, использовании элементов гетерофонного письма, мотивных имитаций, вариантности ладовых ступеней на расстоянии, а также характерных ладовых попевок. К той же линии примыкают и созданные в 1998 году два произведения для смешанного хора на стихи В. Романчука, претворяющие типичные для молдавского фольклора сюжетные мотивы о маленькой дудочке и жаворонке: *Ciocârlia* (*Жаворонок*) и *Doina la fluier* (*Дойна на флуере*). Подробный и всесторонний анализ указанных сочинений содержатся в монографии Г. Кочаровой [1, с. 104–106], поэтому в данной статье они не рассматриваются.

К другой линии, связанной с лирикой субъективного, философского характера, примыкают хоры на стихи А. Рошка, где автор музыки, по справедливому замечанию Г. Кочаровой, «отказывается от прямых жанрово-бытовых ассоциаций». Этот ряд сочинений открывают написанный к юбилею поэтессы в 1989 году *Lucefăr etern* (*Вечная звезда*) и созданный двумя годами позже хор *Lumina, ce sufletul ține* (*Свет, поддерживающий душу*) «с неизменным смысловым акцентом на теме «вечного света» [1, с. 101].

А. Рошка — одна из самых любимых поэтесс З. Ткач. Образность ее стихов — странная, причудливая, зашифрованная, слог афористичен. Стихи провоцируют читателя, заставляя его фантазировать, додумывать высказанное. Пейзажи в стихах одушевлены, обрисованы несколькими точными штрихами, позволяющими выстроить особый ассоциативный образный мир. Впечатлительной и богатой натуре З. Ткач поэзия А. Рошка оказалась очень близка своей изысканностью, утонченностью, порой доходящей до рафинированности.

Стихотворение *Lacul albastru* (*Голубое озеро*) — пример символистской поэзии, отличающейся закодированностью смысла. Образ застывшего голубого озера под зеленью «сугробов», освещенного «до лодыжек», дрожащего и вздыхающего в ресницы, противопоставлен сказочной поэтической мечте о теплом источнике — человеческом сердце, которое бы билось и рвалось от продолжительного голубого дождя, могущего, по-видимому, оживить скованное оцепенением озеро. Однако романтический порыв гаснет при виде безрадостного пейзажа: «De senalță pe chilimuri // Ierburî palide și frânte», рождая лишь «visul tainic încolțește din vrăjitele-ți cuvinte» («Когда возвышаются на коврах // Поблекшие и смятые травы, // Тайная мечта прорастает // Из твоих завораживающих слов»).

Структура поэтического текста обусловила и трехчастность музыкальной композиции хора. Стремление композитора воплотить в музыке мир неподвижный, странный и в то же время внутренне одушевленный, отразилось в сложности и необычности гармонического языка. Тоника основной тональности *c-moll* появляется в первой части лишь дважды (т. 2, т. 3), в репризе (*Tempo primo*) — три раза (т. 65, тт. 68–69), причем, в завершении миниатюры она представлена в виде полисочетания. В целом же тонально-гармоническое движение либо усложнено, либо тональность вовсе отсутствует, а вертикальные созвучия появляются в результате линейного движения голосов в полимелодической или имитационной фактуре. На первый план выступают их сонорные качества, призванные создать определенный цвето-музыкальный эквивалент той или иной поэтической метафоре. Так, в первой части, представляющей собой большой простой неквадратный период из трех предложений, в начальном предложении в результате противоположного движения мелодических линий сопрано и баса образуется последовательность: III<sub>64</sub> гармонический — III<sub>64</sub> натуральный — DD<sub>64</sub> с пониженной квинтой и секстой. Последний из аккордов своей «фосфоресцирующей» окраской выделяет слово «albastru». Вторая фраза отличается необычностью модулирования: тоника *c-moll* переосмысливается как трезвучие минорной неаполитанской ступени тональности *h-moll* (т. 3). Сопоставление двух минорных тональностей на расстоянии малой секунды способствует омрачению колорита, акцентируя слово «tăinuit» («затаенный»). В конце предложения совершается изысканная энгармоническая

модуляция из *h-moll* в *g-moll* (через  $D_2^6$  и пониженной квинтой, разрешаемого в  $VI_{43}$  минорной («шубертовой») ступени. Неожиданность этого гармонического оборота словно иллюстрирует необычность словосочетания «sub verzi troiene» («под зелеными сугробами»).

Трактовка имитационной фактуры при воплощении третьей строки стихотворения «Luminat râună la glezne» («Освещенное (озеро — М. Б.) до лодыжек») весьма оригинальна. Композитор использует краткую свободную каноническую имитацию в обращении у сопрано и теноров в нисходящую увеличенную октаву (малую нону), которая звучит странно, ирреально. Включение в мелодию восходящего секстового скачка, имитируемого в противодвижении, зримо очерчивает глубину пространства — озеро освещается «до лодыжек». Образующийся в кадансе в результате мелодического движения всех голосов  $D_2^6$  тональности *c-moll* тем не менее не проясняет тональность, так как остается без разрешения.

В третьем предложении «Tremurat suspin în gene» («Трепетный стон в ресницах») также сохраняется имитационный склад, однако ритмически точные, но свободные в интонационном плане голоса вступают не на расстоянии одного такта, как в предшествующем предложении, а — полутакта, свидетельствуя о повышении канонической интенсивности, внутренней динамике, что также обусловлено смыслом текста. Атональный контекст сохраняется до конца предложения, завершаемого сонорным созвучием *h - c - e - fis*.

Средняя часть (21–64 тт.) — картина начинающегося дождя, состоящая из двух волн: в первой (*più mosso*, 21–34 тт.) — на слова «Dulce filă de poveste» («Сладостная страница сказки») на фоне равномерной ритмической пульсации в партии теноров появляются краткие секундовые мотивы у альтов, имитирующие появление редких, хаотично падающих капель дождя. Она увенчивается широкой распевной фразой в партии сопрано, обрисовывающей контуры увеличенного трезвучия. Вторая волна «дождя» (35–56 тт.), более масштабная и развернутая, отмечена прогрессирующим ускорением и нарастанием динамики. Начинаясь с *mp, poco a poco cresc. et accell.*, она наращивает активность за счет постепенного интервального расширения восходящих скачков от терции до септимы, дублированных зеркально басами, ритмического увеличения мотивов, а также возрастания диссонантной плотности вертикали. Анализ гармонической структуры обнаруживает процесс постепенного усложнения созвучий до шестиголосия при доминировании целотоновых сопряжений. Динамическая мощь разбушевавшейся стихии (44–46 тт.) достигается пульсацией терпких, резких вертикальных созвучий в условиях максимального ускорения (*Molto più mosso*), которые продолжают резонировать еще в течение десяти тактов, свертываясь в конце до плотного четырехголосия. Интересно, что далее наблюдается постепенная дифференциация звукового комплекса на части в трехголосной имитации между сопрано, тенорами и басами (57–60 тт.), с последующей его кристаллизацией в вертикальном шестизвучном кластере на *pp*. Данное построение, устанавливая интонационную арку с фрагментом, очерчивающим первую волну в средней части хора, закрепляет тематическое единство обеих ее разделов.

Реприза (*Tempo I*), более цельная в структурном плане, сумрачна и печальна по настроению. В линии сопрано собраны все основные тематические «зерна» первой части, сохраняется речитативный характер произнесения фраз. Аккордовое изложение способствует строгости и сдержанности выражения. Тональность *c-moll* проявляется достаточно ясно, хотя мелодическая самостоятельность голосов партитуры приводит к образованию либо кварто-секундовых созвучий, либо к образованию аккордов усложненной терцовой структуры в результате одновременного использования в них натуральных и альтерированных ступеней, что способствует обострению диссонантного фона, усиливающего скорбный характер хорала. Завершающая его многоголосная каденция неоднозначна: пласт женских голосов определенно выявляет тонику *f-moll*, в то время как басы и тенора, разрешая уменьшенную септиму *h-as* в

квинту *c-g*, утверждают основной устой *c*. Таким образом, возникает двойственность при восприятии финального созвучия, что, в общем-то, и вытекает из характера предшествующего гармонического развития.

Хор *Norii* (*Облака*) продолжает ряд музыкальных пейзажных зарисовок. В стихотворении А. Рошка обрисована картина вечернего неба, покрытого сумрачными, хаотично движущимися тучами, постоянно меняющими свои формы и окраску. В богатом воображении поэтессы, созерцающей грозное небо со сполохами и кратковременными просветлениями, возникают мимолетные видения, тайные предчувствия, пробуждается целая гамма противоречивых ощущений и порывов. Тревоге и внутреннему напряжению в природе созвучна и жизнь человека, полная случайностей и непредсказуемых событий.

3. Ткач отразила в музыке широкий спектр психологических настроений и нюансов: состояние напряженного возбуждения, моменты рефлексии, стремление вырваться из круга пессимистических эмоций — к свету, добру, нежности, которое вновь сменяется состоянием покорной обреченности.

Хор написан в простой динамической трехчастной форме с кодой.<sup>4</sup> Все части объединены единством интонационно-тематического материала и оstinатно-встречным ритмом<sup>5</sup>, передающим напряженный пульс повествования. Активный сурово-драматический характер музыки во многом определяется и колоритом лидийско-дорийского лада, и ярко выраженной акцентностью восходящих, словно отталкивающихся от опорных звуков мелодических скачков, и компактностью хорового аккордового изложения. Изменчивый характер движения облаков реализован в музыке в непрерывной смене тональностей: в первой части музыкальный материал изложен в *d-moll*, *f-moll*; во второй — в *fis-moll*, *b-moll*; реприза начинается в *es-moll*, и лишь в коде происходит возвращение основной тональности *d-moll*.

Музыкально-драматическая канва повествования оттеняется яркими фрагментами, иллюстрирующими некоторые строки стихов. К примеру, в момент окончания первой части («De-o umbră albăstrie, ce tremură și-n-gheață» («Синей тенью, которая дрожит и застывает»)) происходит прогрессирующее ритмическое увеличение длительностей и выделенная динамически остановка на яркой гармонии VII<sub>43</sub><sup>4</sup> тональности *f-moll*. В средней части оstinатно-встречный ритм в музыке хора нарушается в связи с текстовой строкой «Un val tivit cu spumă se așterne peste cure». Образ волны, окаймленной пеной, словно переполняющей кубок, контуры которой возникли на грозном небе, нашел своеобразное отражение в неравномерной пульсации синтаксических построений и в рассечении формулы оstinатно-встречного ритма напевными фразами более широкого дыхания. Эти приемы призваны передать различную интенсивность волны, капризность ее траектории движения.

В репризе хора, где облака рисуют картинку романтического полета и порыва к чему-то светлому («E boarea, care cheamă în zbor lung meteorii // Și iarăși peste toate, molateci, tandrii, norii») («Это бриз, который зовет в дальний полет звезды // И вновь над всем мягкие, нежные облака»), автор музыки, используя главную ритмическую лейтформулу оstinатно-встречного ритма, выстраивает мощную динамическую кульминацию, неуклонно наращивая активность восходящих призывных интонаций, охватывающих большой диапазон, усиливая диссонантность и мощь гармонической вертикали. В момент наивысшего напряжения восходящая патетическая секстовая интонация акцентируется гармонией неаполитанского септаккорда, усиленного *divisi* партий женских голосов и басов, четырехкратным ритмическим увеличением и звучанием *ff*.

<sup>4</sup> I ч. (1–20 тт.) — сложный период; 2 ч. (21–35 тт.) — неквадратный период; реприза (35–56 тт.); кода (с 57 т. до конца).

<sup>5</sup> Термин Г.В. Григорьевой, введенный для характеристики вокального стиля Свиридова в книге *Русская хоровая музыка 1970–80х годов* [6].

Резкий эмоциональный перелом наступает сразу после кульминационного взлета. Поэтическая строка повторяется еще раз, затем постепенно усекается. Характерно, что мелодико-остинатные формулы, сохраняя поступательный характер движения, теряют заряд энергии в силу изменения гармонической составляющей: вертикаль представляет собой цепь кварто-секундовых созвучий, лишенных функциональной направленности. Лишь перед кодой появляется аккорд VII<sub>6</sub> с пониженной квинтой, который и подготавливает основную тональность хора. Лаконичная кода, включая краткие отголоски предшествующих мотивов, утверждает диссонантную тонику *d-moll*.

Анализ хора *Norii* показал, что З. Ткач не только мастерски передала необыкновенно живописную атмосферу стихотворения А. Рошка, но сумела передать и ее философски-мудрое восприятие жизни, отмеченное печатью прожитых лет.

Образная антитеза «природа-человек» была положена и в основу музыкальной драматургии одного из последних хоров *a cappella Arșiță (Зной)*, написанного З. Ткач также на стихи А. Рошка. В нем предстает зримая картина: раскаленная духота летнего дня к вечеру сменяется утонченной прохладой ночи, жара медленно спадает после грозового дня, но внутренний пламень в сердце человека ничто не в силах потушить. В хоре эта образная параллель четко выявлена: две текстовые строфы, обрисовывающие картину наступающего вечера, ранние зарницы, ночную грозу, составляют содержание первой части. Душевные терзания человека в ночи отражены во второй части, выделенной в музыке тональным сдвигом в *cis-moll*, повышением тесситуры, ускорением темпа (*Più mosso*) и фактурным контрастом: имитационно-полифонический склад в ней сменяется гетерофонно-аккордовым.

Музыкальный язык миниатюры довольно сложный и изысканный. В первой части З. Ткач точно отразила «ленивую» грацию плавного, словно раскачивающегося в пределах узкого диапазона мелодического движения, подчеркнув ее статикой гармонии. Отражение в музыке «скольжения» вечерних теней рождает в фактуре «шлейф» нисходящих микроимитаций у альтов и басов. В кадансе первого предложения (6 т.) композитор использует доминанту однотерцовой тональности *As-dur – a-moll*, гармонически тонко подчеркнув словосочетание «*a porții suflare*» («дуновение ночи»). Далее, где речь идет об утонченной прохладе, сменившей «бушующую» жару, появляется красочное сопоставление субдоминантовых гармоний указанной выше однотерцовой тональности и энгармонический переход из *f-moll* в *a-moll*, которые дают эффект необыкновенно свежей гармонической краски. Во второй строфе автор использует целую гамму гармонических средств для необычного освещения поэтической строки «*Zorii devremi aprind răelnice palate*» («Рассвет рано зажигает воображаемые палаты») (в 6 т. «фосфоресцирующий» VII<sub>6</sub> с расщепленной квинтой, а в каденционный момент (1–18 тт.) последование I<sub>7</sub> – V<sub>2</sub> с минорной секстой). Своеобразно осуществлены и мелодико-гармонические переходы из *c-moll* в *cis-moll* (19–20 тт.) в начале второй части, затем в *h-moll* (22 т.) и далее в *d-moll* (23 т.).

Стихийная, неуправляемая буря чувств (раздел *Più mosso molto cresc.*) прорывается в динамической кульминации, в которой артикуляционно подчеркнутое движение восходящих терцовых мотивов; прогрессирующее дробление структурных построений сочетается с разнонаправленным движением двух мелодических пластов, плотность которых возрастает за счет гетерофонных диссонантных дублировок. Противодвижение обостряется в тот момент, когда удвоенный в сексту пласт женских голосов, как шквал, на *ff* низвергается вниз, в то время как тенора и басы, дублированные в терцию, движутся навстречу. Обращает на себя внимание и то, что в процессе спада кульминации (28–32 тт.), в возникающей нисходящей секвенции возникают гемиольные отношения: двудольные мотивы, появившиеся в начале части, противореча трехдольному метру, постепенно теряют свою активность и силу. В разделе *Sostenuto*, выполняющем функции коды, происходит резкое падение ритмической плотности, хотя напряженность еще поддерживается постепенно затухающей пульсацией в партиях мужских

голосов. Таким образом, здесь нашел отражение широкий спектр драматических эмоций: от взволнованности, стихийной спонтанности, крайней экзальтации чувств до покорной обреченности и душевной протрации.

Хоровое творчество *a cappella* З. Ткач последней трети XX – начала XXI века развивалось в трех направлениях. Одно из них связано с дальнейшей разработкой *quasi*-традиционного подхода с опорой на молдавскую фольклорную интонационность, ритмику, и жанровые модели с привнесением новых элементов. Другое направление определяется полилингвистическими тенденциями, привлечением языков идиш и иврит и в связи с ними — освоением новой стилистики, логики развития материала, обусловленными пристальным изучением образцов еврейского фольклора. Хоры на идиш, проанализированные в статье, ярко это демонстрируют, хотя в плане интонационного развертывания, опоры на диатонические лады, выделении инициальных мотивов они близки молдавской фольклорной практике определенного жанрового наклонения. Впрочем, они не отражают и малой толики многих жанровых черт еврейской музыки. В творчестве З. Ткач есть немало сочинений, где используются элементы синагогальной музыки (к примеру, обработки молитвы *Кадииш* для разных инструментальных составов), которые дают иное представление о стилистических особенностях этой культуры.

Сочинения на стихи А. Рошка составляют особую область молдавской хоровой музыки *a cappella*. Выделение философского аспекта, интравертного начала в большинстве случаев игнорирует не только прямое следование жанрово-бытовым моделям, но и отдельные, частные проявления *quasi*-фольклоризма. Особая поэтика А. Рошка оказалась привлекательной для З. Ткач, так как она исключает ориентацию на стереотипы, провоцируя воображение и фантазию. Как оказалось, каждое обращение к стихам поэтессы приводило к реализации уникального музыкального проекта, так как оригинальная поэтическая система стимулировала возникновение не менее своеобразной полифонической драматургии хоровых композиций.

Конгломерат используемых музыкальных средств в каждой хоровой миниатюре осмыслен, глубоко оправданы и применение полифонических приемов, и логика мелодико-гармонических переходов или энгармонических модуляций, и результирующий характер гармонической вертикали. Столь же ярко проявились и тенденции инструментализма, и речитативной трактовки хоровых партитур.

Сложившийся стиль поздних хоров З. Ткач — сложный, интеллектуализированный, подчас утонченно-рафинированный, не изолирован от творчества предшествующего периода. Он аккумулирует в себе «родовые» приметы в области интонации, ритма, приемов развития музыкального материала, выстраивания многоголосной фактуры, подготовки кульминаций. В то же время он предстает явлением комплексным, многоуровневым, впитавшем в себя новую интонационность, иное ощущение музыкального пространства, суровый и противоречивый дух нашего времени.

### Библиографические ссылки

1. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000.
2. КОЧАРОВА, Г. Полилингвизм литературной основы опер и камерных вокальных сочинений Златы Ткач. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău, 2013, nr. 3 (20), pp. 15–22.
3. ЛЕМСТЕР, М. *Еврейский Дождь: стихотворения*. Кишинев: Лига, 1997.
4. *Хасидизм и клезмерская музыка* [online]. В: Jewish Life: сайт Еврейской Религиозной Общины Петах Тиквы «Швут-Ами». 2013 [accesat 18 oct. 2013]. Disponibil: [www.jewish-life.com/jewish\\_music\\_hassid.php](http://www.jewish-life.com/jewish_music_hassid.php).
5. БЕЛЫХ, М. Хоровые миниатюры *a cappella* З. Ткач позднего периода творчества: черты стиля (часть I). In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău, 2013, nr. 3 (20), pp. 141–148.
6. ГРИГОРЬЕВА, Г. *Русская хоровая музыка 1970–80-х годов*. Москва: Музыка, 1991.

**КАНТАТА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА  
КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ**CANTATA ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA  
CA OBIECTUL CERCETĂRII ÎN MUZICOLOGIA NAȚIONALĂTHE CANTATA IN THE WORKS BY THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA  
AS OBJECT OF STUDY IN THE NATIONAL MUSICOLOGY**НАДЕЖДА КУЗНЕЦОВА,**

преподаватель,

Приднестровский университет им. Т.Г.Шевченко, г. Тирасполь,  
докторант Академии музыки, театра и изобразительных искусств

*Статья отражает основные подходы к изучению кантат в музыковедении Республики Молдова. Автор предлагает аналитический обзор научных исследований в этой области, выполненных на протяжении последних 60 лет, останавливаясь на наиболее значимых идеях и результатах изучения кантаты как жанра в целом и отдельных ее образцов в работах музыковедов.*

**Ключевые слова:** кантата, жанр, музыковеды Республики Молдова, композиторы, творчество.

*Articolul reprezintă o reflectare a mai multor aspecte de abordare științifică a cantatelor în muzicologia autohtonă. Autoarea propune o trecere în revistă a celor mai importante cercetări științifice în domeniu apărute pe parcursul ultimilor 60 de ani, evidențind cele mai semnificative idei și rezultate în ceea ce privește studierea genului cantatei în general, precum și a unor exemple concrete în lucrările muzicologilor din Republica Moldova.*

**Cuvinte-cheie:** cantata, gen, muzicologi din Republica Moldova, compozitori, creație.

*The article represents some aspects of scientific approach to cantatas in local musicology. The author passes in review the most important scientific researches in the field that appeared during the last 60 years, highlighting the most significant ideas and results concerning the study of the cantata genre in general as well as of some concrete examples analyzed by the musicologists from the Republic of Moldova.*

**Keywords:** cantata, genre, musicologists from the Republic of Moldova, composers, creation.

Изучение кантаты как жанра в целом и отдельных ее образцов является сравнительно молодой областью музыковедения Республики Молдова. Данный факт объясняется не только тем, что национальная музыка как профессиональное искусство насчитывает немногим более века, но и особенностями истории кантаты в Республике Молдова. Опираясь на известные сегодня ресурсы музыковедческой мысли, мы можем прийти к заключению, что образцы кантатного творчества композиторов нашей страны мало изучены.

Интерес к кантатам, проявленный композиторами Республики Молдова в послевоенный период, отразили *биографические справочники* Союза композиторов [1; 2; 3; 4; 5]. К таким кратким справочно-биографическим изданиям относятся (в хронологическом порядке): *Композиторы Молдавской ССР* (редактор-составитель З.Столяр) [1], *Композиторы Молдавской ССР* (редактор-составитель А. Скоблионко) [2], *Композиторы Советской Молдавии* (составитель М. Мануйлов) [3], *Композиторы и музыковеды Молдавии* В. Дегтярёва [4], *Композиторы и музыковеды Молдовы*, (составитель Г. Чайковский-Мерешану) [5]. В некоторых из них биографическая статья, иногда с приложением списка произведений, включает, в том числе, и упоминание об отдельных кантатах. Так, например, в сборнике редактора-составителя А. Скоблионка Н. Шехтман, автор очерка о жизни и творчестве В.Загорского, кратко характеризует единственную на момент выхода издания кантату — *Под знаменем Побед* [2, с. 57–67].

Помимо лаконичной информации из биографических справочников о наличии кантат в творческих портфелях отечественных композиторов, сведения о таких произведениях можно почерпнуть из кратких *биографических очерков*, изданных в основном при жизни композиторов. Пожалуй, наиболее подробный анализ отдельных кантат в рамках биографических очерков принадлежит Е. Клетиничу [6; 7; 8].



Молдавскими музыковедами выполнено несколько *исторических обзоров*, посвященных кантатно-ораториальному творчеству местных композиторов в ряду других музыкальных жанров. Сравнительно полное представление о кантатах послевоенного 20-летия складывается на основе главы о кантатно-ораториальном жанре в творчестве молдавских композиторов, написанной Б. Котляровым и Е. Богдановским для коллективной монографии *Музыкальная культура Советской Молдавии* [4]. Менее объемным и представительным оказывается обзор отечественной музыкальной культуры, в т.ч. кантатно-ораториального творчества, во вступительной статье *Союз Советских композиторов МССР и его роль в развитии молдавской музыкальной культуры* А. Абрамовича к сборнику *Композиторы Молдавской ССР* [1]. Свой вклад в исследование кантат внесли также авторы немногочисленных *научных статей* [10; 11; 12; 13; 14]. В то же время в молдавском музыковедении на протяжении последних 50 лет отсутствует специальное исследование, посвященное кантате в творчестве композиторов Республики Молдова.

Представления о кантатах различных исторических периодов в научной литературе Республики Молдова неравноценны. В связи с тем, что наше музыковедение находится на этапе накопления эмпирических наблюдений в области развития жанра кантаты, проблема его эволюции и периодизации в полном объеме пока не поднималась. Наименее изученным представляется бессарабский период в истории кантаты. Сведения об отдельных произведениях этого жанра содержатся в историческом очерке А. Болдура [15].

Первый образец в жанре кантаты, как известно, датируется 1910 г. и принадлежит, как и другие ранние сочинения, созданные на территории нынешней Республики Молдова, перу одного из первых профессиональных композиторов Бессарабии, хоровому дирижеру, педагогу, священнику Михаилу Березовскому. Его считают автором следующих кантат: *Россия и Болгария* (1910), *К столетию присоединения Бессарабии к России* (1912), *К столетию со дня инаугурации Кишиневской теологической Семинарии* (1912), *Россия и Сербия* (1914). Эти данные приведены в трудах исследователя Е. Нагачевской [16; 17]. Однако при обращении к прессе того времени обнаруживаются некоторые неточности в упомянутых работах, как например, в определении даты сочинения *Юбилейной кантаты*<sup>1</sup> М. Березовского. Согласно данным старой газетной публицистики, сочинение впервые было исполнено публично 31 января 1913 г., в одном из концертов по случаю столетнего юбилея семинарии [18, с. 316]. Тщательная подготовка к празднованию столь значительного события заняла немало времени<sup>2</sup>, следовательно, сочинение кантаты не может датироваться 1913 годом. Произведение явно было написано, а возможно, и подготовлено к исполнению еще в 1912 г. В упомянутом издании приводится и поэтический текст кантаты, сочиненный воспитанником IV класса Кишиневской духовной семинарии Борисом Гумой. Из четырех произведений в жанре кантаты М. Березовского современным исследователям доступна лишь одна партитура бессарабского священника-композитора: *К столетию присоединения Бессарабии к России*, анализ которой был выполнен в одной из статей автора [19].

В бессарабский период<sup>3</sup> были созданы такие кантаты как *Adevărul* В. Булычёва (1920, на текст А. Толстого), *Muzica*<sup>4</sup> М. Быркэ (1935, стихи П. Халиппы), а также оратория на религиозный сюжет *День гнева* С. Няги. Эти произведения в большинстве своем утеряны.

<sup>1</sup> Более полное название кантаты — *К столетию со дня инаугурации Кишиневской теологической семинарии*.

<sup>2</sup> Программа торжеств была разработана особой комиссией еще в январе 1912 г., в сентябре того же года последовал указ Священного Синода, в октябре дополнялось и уточнялось содержание и последовательность праздничных событий, 23 декабря был апробирован окончательный вариант программы, в которой с самого начала запланировано исполнение юбилейной кантаты [18, с. 299].

<sup>3</sup> *Кантата памяти А.П. Чехова* композитора Н. Пономаренко (1935, слова Н.Пархоменко) относится к таганрогскому периоду его жизни.

<sup>4</sup> Иное название кантаты — *Români, cîntați mereu*.

Разночтения и неточности, связанные с ранними бессарабскими кантатами в современной литературе, нуждались в корректировке. Например, заглавия кантаты М. Быркэ, информация о которой имеется в энциклопедии *Литература и искусство Молдавии* [20, с. 120], а также в монографическом очерке Г. Чайковского-Мерешану [21, с. 80], были уточнены автором настоящей работы [19, с. 203]. Музыкальный анализ юношеской кантаты *Frunzișoară de mohor*<sup>5</sup> (1933, слова народные) Л. Гурова, осуществленный Е. Клетиничем, обнаружил характерные черты произведения, в основе которого лежит фольклорная мелодия [18, с. 78–81].

В период между первой и второй мировыми войнами молдавская профессиональная музыка и композиторское творчество находится на стадии формирования. Однако нельзя не отметить проявления творческих инициатив, которые оказались перспективными и впоследствии оказали влияние на ход исторического развития в области профессионального музыкального творчества. Одной из таких инициатив стало объединение группы композиторов, заложивших основу Союза советских композиторов Молдавии.<sup>6</sup> С 1944 г. организация возобновила свою деятельность в Кишиневе, с каждым годом пополняя свои ряды новыми мастерами композиторского искусства, в основном за счет выпускников по классу композиции Молдавской государственной консерватории. Для истории кантаты в Республике Молдова функционирование системы профессионального композиторского образования имело огромное значение, так как кантата вошла в число жанров, рекомендованных программой для завершения обучения и показа на выпускном экзамене по специальности.

К моменту первого более-менее пространного анализа ситуации в области кантатно-ораториального жанра в творчестве молдавских композиторов, проведенного Б. Котляровым и Е. Богдановским [9], в музыкальной сокровищнице молдавского музыкального искусства было уже немало достойных образцов кантатного жанра. Музыковед и скрипач Б. Котляров в соавторстве с дирижером и музыкальным деятелем Е. Богдановским продемонстрировали в своем очерке из книги *Музыкальная культура Советской Молдавии* (1965) путь развития советских кантатно-ораториальных жанров с момента написания первой, по их мнению, кантаты *Молдавия* украинского композитора Н.Н. Вилинского (в 1939 г. — к 15-летию Молдавской Автономной ССР). (К сожалению, Б. Котляров и Е. Богдановский в обсуждаемом очерке не рассматривали кантаты, созданные другими композиторами до упомянутого сочинения Н.Н. Вилинского, которого авторы называют «пионером в области советского молдавского кантатно-ораториального жанра»<sup>7</sup>).

<sup>5</sup> Существуют различные варианты перевода названия этого произведения на русский язык: *Листочек могоара* (в очерке Б. Котлярова о творчестве Л. Гурова) [1, с. 67], *Листочек ковыля* (Е.С. Клетинич в упомянутой работе, а также в списке сочинений композитора в приложении [8, с. 78, с. 264]), *Листочек щетинника* [2, с. 49].

<sup>6</sup> Из *Исторической справки Союза композиторов Молдавской ССР* от 5 мая 1975 г.: к середине 30-х гг. XX столетия в Тирасполе (на тот момент столице Молдавской ССР) образовалась группа начинающих композиторов в составе Д.Г. Гершфельда, Г.И. Гершфельда, В.Л. Полякова, А.П. Каменецкого и П.И. Бачинина, первые четыре из которых во главе с Д.Г. Гершфельдом в 1937 г. сформировали Молдавское отделение Союза советских композиторов Украины. В октябре 1940 г. на базе данного отделения, в Кишиневе, новой столице Молдавской ССР, был создан Союз советских композиторов Молдавии, в состав которого вошли 14 композиторов и музыковедов [22, с. 2].

<sup>7</sup> Н.Н.Вилинский — украинский композитор и педагог, профессор Одесской консерватории в 20–30 гг. XX в., председатель Одесской областной организации СК Украины, один из основоположников украинской советской музыки. В круг его творческих интересов входило, в том числе, собирание и обработка молдавского фольклора. Помимо упоминавшейся кантаты *Молдавия*, ему принадлежат 3 сюиты для симфонического оркестра на молдавские народные темы — одни из наиболее ранних произведений советского периода, основанных на молдавских фольклорных мелодиях, а также хоровые обработки и песни. Его композиторский опыт и методы работы с фольклорным материалом, несомненно, оказали влияние на молодых композиторов Республики Молдова, в том числе, и через его учеников — Л. Гурова и Д. Гершфельда.

Авторы раздела о кантатно-ораториальном творчестве ограничились обзором музыкально-драматургических качеств кантат, написанных до конца 50-х годов: *Молдавия* Н.Н. Вилинского (1939), *Стефан Великий* (1945, *Ștefan cel Mare*), *Бессарабцы*<sup>8</sup> (1947) и *Юбилейная кантата* С. Няги (1949), одноименного сочинения композиторов Л. Гурова, Д. Гершфельда и Н. Пономаренко, *Под знаменем побед* В. Загорского (1952), *Наши зори* С. Лобеля (1954), а также оратории *Песнь возрождения* С. Няги (1951). Менее детально авторы статьи разбирают кантаты *Родные просторы* С. Лунгула (1958) и *Днестровская песнь*<sup>9</sup> З. Ткач (1957), а также упоминают только появившиеся на тот момент сочинения — кантаты *Революция продолжается* В. Загорского (1961), *Живым от имени мертвых* Э. Лазарева (1961), *Поэма о Партии* С. Лобеля (1962) — как весомые доказательства того, что с каждым годом интерес молдавских композиторов к жанрам кантаты и оратории возрастает.

Помимо обзорной работы Б. Котлярова и Е. Богдановского, вышеуказанные кантаты послевоенного периода упоминают или более подробно рассматривают и другие отечественные музыковеды в биографических очерках, посвященных отдельным молдавским композиторам. В этом случае произведения в жанре кантаты изучаются в контексте творческого наследия того или иного композитора, с акцентированием их наиболее значимых характеристик. В результате наибольшее внимание музыковедов привлекли следующие кантаты. Сочинение *Стефан Великий* С. Няги входит в перечень произведений в творческом репертуаре композитора в очерке Е. Абрамович [3, с. 117], очерке [2, с. 145] и монографии [24, с. 36] Н. Шехтмана, вкратце, с критической точки зрения рассматривается в очерках Е. Клетинича [17, с. 22], А. Софронова [1, с. 126] и монографии Н. Илие<sup>10</sup> [25, с. 33–34], анализируется с позиции драматургии в монографии А. Софронова [26, с. 50–53], а также более подробно изучается в отдельной статье И. Пэкуруру [10, с. 119–122]. К разбору, с элементами критического подхода, музыкального полотна кантаты *Бессарабцы* (*С нами Ленин, с нами Сталин*) того же композитора обратились А. Софронов [26, с. 55–57], Н. Илие [25, с. 36–37]. Интерес к *Юбилейной кантате* «25-летие Молдавской ССР» Шт. Няги выражен в трудах Н. Илие [25, с. 54–57], Н. Шехтмана [2, с. 146–147; 24, с. 38–41], А. Софронова [25, с. 60–65]. К сочинениям 1940-х гг. относится также одночастная *Кантата, посвященная памяти Котовского* (1947) Н. Лейба, краткая информация о которой содержится в очерке о композиторе И. Милютиной [1, с. 103].

Кантаты следующего десятилетия — 50-х гг. XX в., сочиненные представителями более молодого поколения, пополнившими ряды отечественных профессиональных композиторов, — также привлекли внимание музыковедов. В немногочисленном до начала 1950-х гг. списке работ в жанре кантаты появляются такие сочинения как *Под знаменем побед* В. Загорского (1952), *Наши зори* С. Лобеля (1954), *Песнь о Днестре* З. Ткач (1957), *Октябрь* Г. Борша (1957), *Родные просторы* С. Лунгула (1958), *Слава юным орлам* М. Фишмана (1959), *Ostași ai răcii* М. Быркэ (1959, в некоторых источниках фигурирует как хоровая миниатюра с аккомпанементом). Основной ракурс изучения произведений — беглый анализ их музыкально-драматургических особенностей и характеристика тематизма.

Так краткий музыкально-драматургический анализ первой из вышеперечисленных кантат представлен в очерке М. Мануйлова о композиторе [1, с. 78–80], в том же ключе, но с некоторой долей критики, характеризует кантату и Н. Шехтман [2, с. 59]. Детальный музыкальный анализ с

<sup>8</sup> Кантата в нашей исследовательской работе рассматривается как *С нами Ленин, с нами Сталин*.

<sup>9</sup> Имеется в виду кантата *Песнь о Днестре* — название произведения, впоследствии закрепившееся в музыковедении Молдовы.

<sup>10</sup> Автор монографии, Н. Илие, подходит к кантате не с критических позиций, а, скорее, оправдывает композитора, называя критику в адрес как сочинения так и стиля композитора «поспешной и преувеличенной» («... aceste concluzii sînt cam grăbite și superficiale») [25, с. 34].

точки зрения композиционных и драматургических особенностей кантаты *Песнь о Днестре* З.Ткач, рукописный клавир которой был обнаружен в Союзе композиторов РМ, был выполнен автором статьи [27, с.143–148]. Кантата *Родные просторы* С. Лунгула, которая во всех биографических очерках указывается как дипломная работа молодого композитора [2, с. 127; 9, с. 205–206], получила в этих библиографических источниках лишь краткую музыкальную характеристику. Наиболее развернутый музыкальный анализ одной из кантат 50-х годов представлен в книге Е. Клетинича [6]. Кантату *Наши зори* С. Лобеля в своем очерке о творчестве композитора Е. Клетинич рассматривает в сопоставлении со Второй симфонией, обнаруживая, несмотря на различие жанров, немало общего у этих двух центральных произведений 1950-х гг. Как пишет музыковед, «сплетение молдавских интонаций с русскими и украинскими приводит к возникновению своеобразных «фольклорных сплавов» [7, с. 144].

Отдельным аспектам кантатного творчества республики уделили свое внимание музыковеды в соответствующих *разделах монографий* о молдавских композиторах. Так, например, в 1959 году А. Софронов в биографическом издании о Шт. Няге, опубликованном в Кишиневе, дает краткий обзор кантаты *Бессарабцы* [26]. Позже, в 1968 году, всесоюзное издательство *Советский композитор* выпускает монографию о композиторе, составленную тем же музыковедом — А.Софроновым [23]. В издание, помимо сочинения *Бессарабцы*, включен анализ музыкально-драматургических особенностей кантат *Стефан Великий и 25-летие Молдавской ССР (Юбилейная кантата)*. Одному из самых ярких композиторов своего времени — Шт. Няге — посвятил свой труд и Н. Шехтман, выпустив параллельно с А. Софроновым в 1959 биографический очерк о жизни и творчестве композитора [24]. В данной брошюре автор, обобщая кантатно-ораториальное творчество композитора, более детально анализирует *Юбилейную кантату*. В очерке-портрете Шт. Няги музыковед Е.С. Клетинич, останавливая свое внимание на самых значительных, по его словам, вокально-симфонических произведениях композитора — кантате *Стефан Великий* и оратории *Песнь Возрождения*, — сравнивает их стилистику [7].

Следует отметить особую ценность работ Е.С. Клетинича, который в 80-е годы XX в. внес немаловажный вклад в освещение кантатного творчества отечественных композиторов, наряду с другими востребованными музыкальными жанрами. Ему принадлежит ряд интересных соображений и ценных наблюдений относительно природы тематизма, формы, стилевых особенностей лучших образцов советских кантат молдавских композиторов. Исследователю удалось раскрыть музыкально-драматургические и стилистические особенности кантаты на основе фольклорного материала *Frunzișoară de tohor* композитора Л. Гурова [18, с. 78–81]; поэмы-кантаты В. Загорского *Революция продолжается* [6, с. 67–71]. Пожалуй, впервые в музыковедении Республики Молдова Е.С. Клетинич усматривает проявления синтеза жанров в области кантаты. Так, характеризуя сочинения Шт. Няги, он определяет кантату *Стефан Великий* как «своеобразную вокальную симфонию», а ораторию *Песнь Возрождения* — как сочинение с признаками «вокально-хореографической сюиты» [7, с. 26]. Не только сам масштаб его развернутых биографических очерков, но и глубина наблюдений выделяют его работы на общем фоне музыковедческих исследований этого периода [7; 8].

С момента появления первого послевоенного труда в музыковедении Республики Молдова, касающегося в той или иной степени кантаты, прошло чуть более полувека. На протяжении данного периода молдавские исследователи в своих работах рассматривали в основном отдельные образцы жанра как составную часть творческого портфеля композиторов-соотечественников. Обобщающего же труда, посвященного значительной, по крайней мере, в количественном отношении, части творческого наследия композиторов Республики Молдова пока не создано. Изучение кантаты в историческом, а также в жанровом аспектах, выявление ее специфики и типологии в области содержания, структуры, жанровых истоков, которое наблюдалось в работах музыковедов других

республик того периода (например, А. Терещенко [26]), в музыковедении нашей республики не проводилось. Здесь исследование кантат ограничивалось, как правило, изучением особенностей тематизма, драматургии и отдельных выразительных средств. Один из последних исторических обзоров молдавских кантат в ряду других музыкально-хоровых жанров, опубликованный Е. Нагачевской, не меняет существенно общее представление об них, за исключением общих рассуждений об идеологическом фоне их создания [17].

Очевидно, что развитие музыкознания как науки на территории нынешнего государства — Республики Молдова, — происходило параллельно с развитием самой национальной профессиональной музыки. Появление в творческом багаже молдавских композиторов сочинений определенного жанра естественным образом вызвало интерес отечественных музыковедов. Однако из-за малой временной дистанции такие работы нередко носили публицистический характер, ограничивались описанием наиболее характерных черт того или иного произведения. Такая ситуация объясняется состоянием композиторского творчества и музыковедения в послевоенный период.

Несмотря на то, что объектом изучения в данном диссертационном исследовании являются кантаты первых послевоенных десятилетий, определенное методологическое значение имеют научные труды молдавских музыковедов, освященные сочинениям более позднего периода. Одной из красочных страниц в истории кантаты в Республике Молдова является сочинение В. Загорского *Кто росу сбивает*, написанное на текст Г. Виеру (1981, по фольклорным мотивам из сборника *Любовные песни*). Аналитическому разбору музыкального полотна кантаты с различных ракурсов посвятили свои статьи музыковеды М. Белых [12, с. 146–152], Е. Мироненко [11, с. 123–131], Г. Кузьмина [13, с. 124–137]. Сочинение анализировалось в связи с *проблемами стиля* в статье Е. Мироненко, обсуждающей неоромантические черты кантаты [11]. *Проблемы жанра* в кантате В. Загорского *Кто росу сбивает* подняты М. Белых в процессе анализа ее композиционно-драматургических особенностей [12]. К *проблемам формообразования* сочинения обратилась Г. Кузьмина [13]. Кантата В. Загорского, получившая высокую оценку в трудах различных музыковедов, остается уникальным образцом неофольклорной лирической кантаты в творчестве композиторов Республики Молдова.

Разновидность *детской кантаты* как составной части музыки для детей в целом изучалась Е.С. Мироненко в процессе ее диссертационного исследования, а впоследствии — и ее ученицей А. Шимбаревой, также в диссертационной работе [14]. Кантата в ряду других жанров детской музыки рассматривалась и музыковедом М.А. Белых [29].

Таким образом, проделанный анализ ситуации в области изучения кантат в творчестве композиторов Республики Молдова позволил сделать некоторые выводы.

Кантата занимает одно из значимых мест в творческом наследии молдавских композиторов первых послевоенных десятилетий. Поэтому в музыковедении Республики Молдова этого периода она получила соответствующее освещение. Но из-за небольшого временного промежутка, отделяющего музыковедов от момента создания произведения, изучение этих сочинений на первом этапе ограничивается вопросами композиции и драматургии. Партитуры кантат межвоенного периода, созданных на территории современной Республики Молдова, частично утеряны. Сохранившиеся образцы этого жанра оставались практически не изученными. Послевоенные кантаты 40–60-х годов привлекали внимание не только музыковедов-современников, но и последующих поколений исследователей. Однако зачастую обращение к этому виду крупных вокально-хоровых произведений для солистов, хора и симфонического оркестра ограничивались лишь упоминанием или кратким обзором кантат как произведений, занимающих определенное место в творческой биографии того или иного композитора.

В 80-е годы прошлого века намечается проблемное рассмотрение молдавских кантат. Однако такой подход применяется к более поздним образцам жанра, что, по-видимому, объясняется качеством и разнообразием музыкального материала. Несмотря на эмпирический

характер большинства накопленных сведений о кантатах композиторов Республики Молдова, большинство из них сохраняет свое значение для современных исследователей.

### Библиографические ссылки

1. *Композиторы Молдавской ССР*: (краткие очерки жизни и творчества). Ред.: З.Л. Столяр. Кишинёв: Госиздат Молдавии, 1956.
2. *Композиторы Молдавской ССР*. Ред.-сост. А. Скоблинок. Москва: Советский композитор, 1960.
3. *Композиторы Советской Молдавии*: краткий биограф. справ. Сост. М. Мануйлов. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1967.
4. *Композиторы и музыковеды Молдавии*: справочник. Сост. В.М. Дегтярев. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973.
5. *Композиторы и музыковеды Молдовы*. Сост. Г. Чайковский-Мерешану. Chişinău: Universitas, 1992.
6. КЛЕТНИЧ, Е. *Творчество В. Загорского*: очерк жизни и творчества. Москва: Советский композитор, 1976.
7. КЛЕТНИЧ, Е. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1984.
8. КЛЕТНИЧ, Е.С. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1987.
9. КОТЛЯРОВ, Б., БОГДАНОВСКИЙ, Е. Кантатно-ораториальный жанр в творчестве молдавских композиторов. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва, 1965, с.175–213.
10. PĂCURARU, I. Cantata „Ştefan cel Mare” de Ştefan Neaga. In: *Arta*, 1995. Ser. Teatru, Muzică, Cinematografie. Chişinău, 1995, pp. 119–122.
11. МИРОНЕНКО, Е. Неоромантическая стилистика кантаты Василия Загорского «Cine scutură roua» («Кто росу сбивает»). In: *Cercetări de muzicologie*. Chişinău, 2011, vol. 2, pp. 123–131.
12. БЕЛЫХ, М. Тенденции жанрового обогащения в кантате В. Загорского «Кто росу сбивает». In: *Tradiţii şi inovaţii în muzica secolului al XX-lea*: materialele conf. şt. intern. Chişinău, 1997, pp.146–152.
13. КУЗЬМИНА, Г. Вариационные и вариантные принципы развития в кантате В. Загорского «Кто росу сбивает». В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии*: вопросы истории и теории. Кишинев, 1988, с. 124–137.
14. ШИМБАРЕВА, А. Хоровое творчество Златы Ткач для детей на рубеже веков. In: *Artă şi educaţie artistică*. 2007, nr. 1, pp. 84–96.
15. BOLDUR, A. Muzica în Basarabia. In: *Muzica românească de azi*. Bucureşti, 1940.
16. NAGACEVSCHI, E. *Mihail Berezovschi, dirijor de cor şi compozitor*. Chişinău: Epigraf, 2002. ISBN 9975-903-58-4.
17. NAGACEVSCHI, E. Evoluţia artei corale naţionale în secolulu al XX-lea. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie şi modernitate*. Chişinău, 2009, pp. 495–588.
18. 100-летие Кишиневской духовной семинарии. В: *Кишиневские Епархиальные Ведомости*. 1913, № 7/8, с. 297–435.
19. КАУЛЯ, Н. Хронология кантат в творчестве композиторов Республики Молдова: начальный этап. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ŞI ARTE PLASTICE. *Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chişinău, 2012, nr.3 (16), pp. 196–206.
20. *Literatura şi arta Moldovei*: enciclopedie. Vol. 1. Chişinău: Red. Princ. a Enciclopediei Sovietice Moldoveneşti, 1985.
21. СЕАІСОВСЧИ-МЕРЕŞАНУ, G. *Mihail Bîrcă - compozitor şi dirijor*. Chişinău: Ştiinţa, 1995.
22. *Историческая справка Союза композиторов молдавской ССР* (г. Кишинев, 5 мая 1975 г.). Национальный архив РМ. Ф. Р-2941. Оп. 1. Inv. Ff. 1–6.
23. СОФРОНОВ, А. *Штефан Няга*. Москва: Советский композитор, 1968.
24. ШЕХТМАН, Н. *Штефан Няга*. Москва: Советский композитор, 1959.
25. ІІІЕ, N. *Ştefan Neaga: viaţa şi opera*. Chişinău: Cartea Moldovenească, 1966.
26. СОФРОНОВ, А. *Штефан Няга*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1959.
27. КАУЛЯ, Н. Кантата Песнь о Днестре Златы Ткач: композиционные и драматургические особенности. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ŞI ARTE PLASTICE. *Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chişinău, 2011, pp. 143–148.
28. ТЕРЕЩЕНКО, А. *Українська радянська кантата і ораторія (1945–1974)* Київ: Наукова думка, 1975.
29. БЕЛЫХ, М. О некоторых тенденциях развития современной детской музыки в творчестве композиторов Молдовы в 70–80-е годы (на материале песни, кантаты, балета и оперы). В: *Музыка в Молдове*: вопросы истории и теории. Кишинев, 1991, с. 60–98.

## VII. Muzica religioasă

### О КОМПОЗИЦИИ И ФОРМООБРАЗОВАНИИ В МАГНИФИКАТЕ В. ЧОЛАКА

DESPRE COMPOZIȚIA ȘI UNELE PRINCIPII DE ORGANIZARE A FORMEI  
ÎN MAGNIFICATUL DE V. CIOLAC

ABOUT THE COMPOSITION AND SOME PRINCIPLES OF ORGANIZING THE FORM  
IN THE MUSICAL PIECE MAGNIFICAT BY V. CIOLAC

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**

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

*В статье анализируется вокально-симфоническое сочинение В. Чолака «Магнификат» с точки зрения проявления в его композиции принципов тождества, контраста и вариационно-вариантных преобразований. Делается вывод о преобладании вариативности на всех уровнях и во всех сторонах музыкальной формы.*

**Ключевые слова:** композиция, формообразование, контраст, тождество, вариационно-вариантные преобразования.

*În articol se analizează compoziția creației vocal-simfonice «Magnificat» de V. Ciolac din punctul de vedere al realizării în construcția sa a principiilor de repetiție, de contrast și de variație. Se ajunge la concluzia că principiul variatic predomină la toate nivelurile și se realizează în toate laturile formei muzicale.*

**Cuvinte-cheie:** compoziție, principii de construcție, contrast, repetiție, variație, variantă.

*In the article there is an analysis of the vocal-symphonic composition «Magnificat» by V. Ciolac made from the point of view of realizing in its structure the principles of identity, contrast and variational changes. The author comes to the conclusion that the variation principle predominates at all levels and it is realized in all the sides of the musical form.*

**Keywords:** composition, formation principles, contrast, identity, variational changes.

Монументальная хоровая фреска В. Чолака *Магнификат* демонстрирует целый ряд черт, типичных для стиля этого композитора: в особенностях музыкального языка, в принципах формообразования, в трактовке жанра. По мнению самого В. Чолака, его *Магнификат* не является рубежным сочинением, которое подводит какие-либо итоги предыдущего развития или намечает пути в будущее. Композитор определяет его как рядовое произведение, в котором лишь отразилось стремление создать свой вариант старинной духовной жанровой формы. Любопытно, что *Магнификат* В. Чолака является единственным примером жанра магнификата в творчестве композиторов Республики Молдова. Приступая к его сочинению, В. Чолак не имел ни одного образца магнификата, созданного в национальной музыкальной традиции, который мог бы послужить для него каким-либо ориентиром. Поэтому значение данного произведения для музыкальной культуры Республики Молдова определяется его «премьерным» положением<sup>1</sup>. Поскольку музыковедческая литература в настоящее время не располагает аналитическими материалами о данном произведении, в предлагаемой статье предпринята попытка его характеристики с точки зрения особенностей композиции и формообразования<sup>2</sup>.

Музыкально-поэтическая композиция *Магнификата* В. Чолака содержит семь частей (номеров), контрастирующих друг другу, но объединенных сквозным развитием художественной

<sup>1</sup> Данный факт представляется тем более удивительным, что в целом жанры католической и православной церковной традиции в отечественной музыке развиты достаточно хорошо.

<sup>2</sup> Основные положения статьи формировались в процессе научного руководства дипломной работой И. Брынзарь *Композиционно-драматургические особенности «Магнификата» В. Чолака*, завершенной в 2013 г. в АМТН.

идеи. Она разворачивается в строгом соответствии с церковными канонами и подчинена раскрытию религиозного содержания.

№ 1 сочинения основан на поэтическом тексте первой строфы молитвы: *Magnificat anima mea Dominum, / Et exultavit spiritus meus in Deo, salutari meo*. Начальная строка текста далее повторяется в качестве репризы, что создает основу для репризной трехчастности. Правда, репризность, присутствующая в поэтическом тексте ( $A-B-A$ ), не реализуется в музыке, где в вокальной партии господствует вариантное преобразование начального тематического материала ( $A-A_1-A_2$ ), а в партии оркестра происходит контрастное обновление материала ( $A-B-C$ ). Поэтому общую музыкально-поэтическую форму части можно определить как трехчастную вариантную безрепризную. Ее первый раздел ( $A$ ) строится на четырехкратном повторении начальной строки текста (синтагмы). Каждая синтагма решена как фраза. При этом в сопоставлении музыкальных фраз доминирует вариантность. Соотношение текстовых и музыкальных единиц формы можно выразить следующей схемой:

Текст	$a$	$a$	$a$	$a$
Музыка	$a$	$a_1$	$a_2$	$b$
Такты	5	3	3	5

С первых тактов музыки в гармонии ощущается модальный колорит. Сразу же возникает сопоставление двух устоев: в верхнем отрезке диапазона утверждается звукоряд  $D-dur$ , в то время как в басу длительно выдерживается органнй пункт  $a-e$ , который указывает на  $A$  миксолидийский. Появлению начальной фразы хора предшествует инструментальное вступление, построенное на материале кратких восходящих тират в объеме ч. 5 ( $a-e$ ), которые на протяжении первого раздела формы ( $A$ ) предшествуют вступлению хоровых партий. Они имеют активный, призывный характер, создаваемый высоким уровнем громкостной динамики ( $f$ ), акцентированием мелодических вершин мотивов, ярким звучанием скрипок, дублированных флейтами, гобоями и кларнетами<sup>3</sup>. Данные тираты звучат красочно и архаично благодаря гетерофонным дублировкам в ч. 5 — прием, который будет использоваться композитором в дальнейшем неоднократно.

Основная тема проводится в октаву в партии альтов и басов. В ее строении используется принцип внутрифразовой ротации звуков с неоднократным возвращением к устою  $e$ , что создает ощущение ладовой замкнутости (в данном случае функцию устоя выполняет звук  $e$ ) и усиливает модальное наклонение музыкальной ткани. Амбитус темы ограничен в пределах ч. 4, в качестве основного мелодико-ритмического зерна выделяется гаммообразно-вращательное триольное движение, которое становится мотивным инвариантом в последующем тематическом развитии. Вторая фраза, являющаяся интонационным вариантом первой, начинается со звука  $g$  и заканчивается остановкой на  $e$ , на фоне которого вступают сопрано и тенора в октаву. Они проводят третью фразу темы, звучащую от  $a$  и являющуюся транспонированным вариантом второй фразы. Четвертая фраза является кульминацией данного раздела. Она носит фанфарный характер, что подчеркнуто квартовым ямбическим затактом, дублированием хоровых партий оркестром, а также заменой триольной пульсации на пунктирный ритм и частыми остановками на половинных длительностях. Яркость кульминационного момента усиливается красочными кварто-секундовыми созвучиями у хора и оркестра.

Следующий раздел ( $B$ ) основан на второй строке текста молитвы. Схематически данный раздел можно изобразить следующим образом:

Текст	$b$	$+ b$
Музыка	вст. + $b$	$+ b_1$
Такты	6	8 7

<sup>3</sup> Интонационно-ритмическая простота музыкального материала в сочетании с лапидарностью фактуры здесь и далее напоминают партитуры хоровых кантат К. Орфа, в особенности его *Катулли Кармина*.



В оркестровом вступлении выделяются два построения: первое основано на гаммообразно-вращательной триольной пульсации у деревянных духовых (указывающее на определенное сходство с темой первого раздела), второе звучит у валторн на интонации секунды в триольном ритме. Данный материал проводится в оркестровой партии раздела *B* три раза; при повторах он несколько сокращается. Хоровая фактура решена как *tutti*, в ней используется принцип бурдона, который усиливает архаический колорит. Интонационно тема *b* близка к материалу первого раздела (сходны триольная пульсация и гаммообразно-вращательное движение), но утверждается новый ладовый устой, указывающий на *E* миксолидийский. Второе проведение темы является несколько сокращенным вариантом первого.

Третий раздел (*C*) строится по следующей схеме:

Текст:  $a + a + a + a$

Музыка:  $c + c_1 + c_2 + c_3 + coda$

Такты:  $6 + 7 + 4 + 4 + 4$

Здесь у струнных появляется оживленная пульсация шестнадцатыми, хор звучит *tutti* параллельными квинтами и достигает самого высокого звука —  $f^2$ . Тема родственна материалу предыдущих разделов, но не повторяет их. Четыре построения группируются между собой попарно, так как являются секвенцированным повтором друг друга. Первые три построения утверждают тональность *A-dur*, что указывает на функцию тональной репризы данного раздела по отношению ко всей части. Однако в четвертом проведении ненадолго вводится ладовый устой *c*, который вновь сменяется устоем *a*. Краткая кода (4 такта) возвращает материал оркестрового вступления ко второму разделу (*B*), на фоне которого в ритмическом увеличении звучат скандированные возгласы у всего хора

№ 2 *Магнификата* основан на следующих двух строках поэтического текста: *Quia respexit humilitatem ancillae suae; / ecce enim ex hoc beatam / me dicent omnes generationes*. Эта часть, написанная в тональности *D-dur*, носит в целом интермедийный характер, поскольку отличается более скромными масштабами и камерным звучанием. Ее музыкальная организация выявляет наличие трех разделов, соотносящихся по принципу:

Текст  $a \quad a \quad b$

Музыка  $A \quad A_1 \quad B$

Такты  $21 \quad 19 \quad 12$

Образуется куплетно-вариантная (два куплета: *A–A<sub>1</sub>*) форма с кодой (*B*). Вариантные преобразования содержатся только в сопровождении и тембровой окраске куплетов, которые воспроизводят начальную строку поэтического текста<sup>4</sup>. Они отличаются друг от друга тембровым решением: первый раздел *A* исполняется сопрано соло в сопровождении аккордов арфы, второй звучит у хора с аккомпанементом струнной группы оркестра. Поскольку вокальная мелодия в них повторяется без изменений, то строение данной формы отвечает также принципам *soprano ostinato*. Таким образом, выстраивается форма, которую можно назвать *куплетной вариантно-остинатной с кодой*<sup>5</sup>. Третий раздел, основанный на тексте второй строки и на новом музыкальном материале, как было сказано, выполняет функцию коды.

Внутреннее строение первого раздела вариантно-остинатной формы определяется реализацией данного принципа на синтаксическом уровне. Четыре фразы соотносятся между собой как варианты с разными композиционными функциями. Начальная (тт. 3–4) является

<sup>4</sup> Сокращение второго куплета по сравнению с начальным объясняется уменьшением цезур (пауз) между вокальными фразами.

<sup>5</sup> Термин *остинатная форма* применен В. Холоповой в книге *Формы музыкальных произведений*. Опираясь на его определение [1, с.436] и учитывая факт тембровой вариантности в данной музыкальной структуре, предлагаем называть ее вариантно-остинатной.

экспозиционной. Ее интонационной основой выступает интервал нисходящей б. 2:  $h^1 - a^1$ . Каждому из звуков этой секунды предшествует опевающее секундово-терцовое мелодическое движение, выявляющее трихордовую природу интонационного материала. Примечательно, что все фразы заканчиваются крупной длительностью, подчеркивающей момент цезуры. В целом мелодическое движение имеет «вращающийся», волнообразный характер.

Во второй фразе опорный интервал становится шире — это нисходящая б. 6, звуки которой обрисовывают контур мажорного квартсекстаккорда. Прихотливое извилистое движение заменяется на более прямолинейное, содержащее одну волну. Третья и четвертая фразы в своей структуре реализуют принцип суммирования. Так, третья фраза, являющаяся вариантным преобразованием первых двух, равна по масштабу их сумме: 2 т. + 2 т. + 4 т. В ней расширяется диапазон вокальной партии, мелодическая линия более развита. Если в первых двух фразах выдерживался фигурированный органнй пункт со звуком  $d$  в басу, то в третьей фразе устой перемещается на тон  $G$ . Четвертая фраза охватывает уже 10 тактов. Она заканчивается на вводном звуке  $cis^2$  по основной тональности  $D-dur$ , что усиливает связность с последующим разделом. Во втором куплете мелодия повторяется без изменений, но партия хора разделена таким образом, что в верхнем голосе проводится основная тема, а остальные голоса выполняют функцию моноритмического гетерофонного сопровождения. Струнный оркестр дублирует хоровую партию, динамика незначительно усиливается. Третий раздел  $B$  — кода, носит итоговый, завершающий характер, хотя и основан на новой теме, близкой по мелодическому строению предыдущим. Кода звучит более эмоционально, начинаясь с самого высокого звука —  $a^2$  (вершины-источника по Л. Мазелю), и утверждает основную тональность  $D-dur$ .

№ 3 основан на двух строках третьей строфы *Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen ejus*. Медленный темп (*Larghetto*), более плотное звучание хора и оркестра создают величественный характер. Эта часть, как и предыдущие, является тонально замкнутой — основная тональность  $G-dur$ . Форму можно определить как простую многочастную (четырёхчастную) вариантную. Схема части следующая:

Текст:	$a$	$a$	$a$	$a$
Музыка:	$a$	$a_1$	$a_2$	$b b_1$
Такты:	16	15	10	17

Раздел  $a$  начинается с антифонных переключек различных партий хора, дублированных оркестром. Краткие фразы (протяженностью 1,5 такта) проводятся у сопрано и в сжатом виде повторяются у теноров и басов *divizi*. Два антифонных фрагмента сменяются более протяженным построением, мелодия у сопрано дублируется в терцию у альтов, в то время как тенорам и басам поручаются переключки в окончаниях фраз. Второй раздел  $a_1$  (ц. 8) представляет собой варьированный повтор первого. Уплотнение фактуры отмечается как в хоре, так и в оркестре. Мелодия проходит у сопрано и теноров, аккомпанирующие голоса — альты, басы. В оркестре наблюдается аналогичное функциональное разделение голосов, где мелодия дублируется рядом оркестровых партий в октаву и сексту. В целом тема данного раздела представляет собой неточную транспозицию предыдущего. Третий раздел  $a_2$  кратковременно устанавливает  $C$  лидийский, здесь используется не начальное построение основной темы, а ее продолжение, но с метрическим смещением (ц. 9). Данный раздел содержит кульминацию, подчеркнутую *tutti* хора и оркестра на *ff* (2 т. до ц.10).

Четвертый раздел  $b$  вводит новый, но неконтрастный предыдущему тематический материал. Он носит умиротворенный характер и выполняет функцию заключения ко всей части, т. к. отличается более прозрачной фактурой, стихающей динамикой. Этот раздел распадается на два построения  $b - b_1$  (7 т. +10 т.), фактурные пласты которых соотносятся по принципу сложного контрапункта. Так, в первом построении хоровая партия делится на мелодический голос (сопрано)

и гармоническое сопровождение (выдержанные аккорды у альтов, теноров и басов). Во втором построении данные голоса меняются местами: мелодия проходит у басов, а остальные партии содержат протянутые гармонии.

№ 4 *Магнификата* основан на двух строках четвертой строфы *Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum*. Музыка проникновенного, лирического характера звучит эмоционально открыто и наполненно. Этому способствуют темповые сдвиги: *Commodo – Allegro con fuoco – Animato*. Данная часть является самой развернутой и динамичной, она играет роль драматургического центра цикла. Эта часть тонально разомкнута: *e-moll – c-moll – a-moll*. Форма данного номера сложная трехчастная контрастная (ABC), которую схематически можно изобразить следующим образом:

	A	B	C
Текст:	<i>a a a a</i>	<i>b b b</i>	<i>c c</i>
Музыка:	<i>a b a<sub>1</sub> b<sub>1</sub></i>	<i>c c<sub>1</sub> c<sub>2</sub></i>	<i>d d<sub>1</sub></i>
Такты:	17 8 16 11	8 8 8	9 9
	двойная	4+4 4+4 4+4	3+3+3
	двухчастная	простая	простая двухчастная
	форма	трехчастная вариантная форма	форма

Основная тема первой части *A* решена в духе романтического оперного дуэта. Ее квадратное строение (большой 16-тактовый период), распевный характер, секстовые дублировки создают устойчивую аллюзию на романтический стиль. Данное впечатление усиливается за счет ярких гармонических последовательностей с использованием *DD<sub>2</sub>*, *II<sup>n</sup>*, *II<sub>2</sub>*. Прозрачный легкий аккомпанемент у арфы и *pizzicato* струнных подчеркивают возвышенный и субъективно лирический характер музыки. Второй раздел *b* данной части поручен хору, который выстраивает своеобразной ответ, но в более редуцированном виде. Мелодия «сворачивается» до репетиций на одном звуке, ритмический рисунок опирается на более крупные длительности, но при этом сохраняется гармонический каркас «романтического дуэта». Композитор применяет яркое тембровое сопоставление: первый раздел, как было сказано, исполняется женскими голосами соло, в то время как второй раздел поручен мужским голосам хора *divizi*. Данное соотношение повторяется дважды, образуя двойную двухчастную форму.

Вторая часть *B* (ц.14) представляет собой резкий контраст предыдущей. Здесь вводится тональность *c-moll*, появляется активная ритмика, включающая пунктиры, синкопы, ритмические акценты. Действенный характер подчеркивается разделением всей исполнительской массы на два пласта, между которыми возникают постоянные переключки. Первый пласт включает деревянные и медные духовые (без басовых партий) с ударными (литавры и тарелки), второй пласт содержит хор и струнные инструменты с добавлением басовых партий медных и деревянных духовых. В структуре наблюдается четкое деление на двутакты, чередующиеся по принципу антифона. Сначала звучит ритмически скандированное трезвучие *c-moll*, затем аналогичное скандирование у хора сопровождается грозным нисходящим мотивом в басовых партиях оркестра. Образующийся четырехтакт точно повторяется, формируя восьмитактовое построение (*c*). Вся форма выстраивается как точный повтор данного раздела в других тональностях: *c<sub>1</sub>* — в тональности *g-moll*, *c<sub>2</sub>* — в *d-moll*. Это движение приводит к кульминации, после которой вступает третья часть — *Animato* (*C*). Она устанавливает тональность *a-moll*, новую ритмическую пульсацию — трепетные фигурации и репетиции шестнадцатыми. В хоровой партии применяется встречавшееся ранее функциональное деление голосов: сопрано и тенора проводят основную тему, альты и басы ритмически скандируют на одном звуке. Первый раздел *d* построен на

тремякратном проведении начальной фразы (3 такта). В следующем разделе  $d_1$  сохраняется оркестровый аккомпанемент, но на его фоне у хора звучит начальный оборот темы в четырехкратном увеличении. Постепенно подключается весь оркестр, подводя к яркой кульминации и завершению номера.

№ 5 включает текст пятой и шестой строф: *Fecit potentiam in brachio suo/ Dispersit superbos mente cordis sui./ Deposuit potentes de sede,/ et exaltavit humiles.* Здесь используется легкое звучание хора, скандирующего текст ровными восьмыми в быстром темпе (*Allergo*) и дублированное деревянными духовыми в высоком регистре, что придает звучанию характер полетности и воздушности. На протяжении всей части выдерживается единая тональность *e-moll* с чертами фригийского (в рефрене) и дорийского (в связках и первом эпизоде) ладов. Данная часть написана в форме рондо:

Текст:	<i>a</i>	<i>b</i>		<i>a</i>	<i>c</i>		<i>a</i>
Музыка:	<i>a</i>	<i>b</i>	связка	<i>a</i>	<i>c</i>	связка	$a_1$
Такты:	21	32	14	21	12	14	15

Все рефрены точно повторяются, за исключением сокращенного последнего. Эпизоды контрастируют хоровой массе более напевным звучанием.

Рефрен содержит три построения: 6 т. + 7 т. + 8 т. В их соотношении ощущается принцип периодичности (почти одинаковая величина и сходное интонационное начало фраз), но при этом период в классическом понимании не образуется (поскольку отсутствуют гармонические связи кадансов). В хоровой партии главным элементом мелодии становятся многократно повторенные квартовые скачки. Гармонические созвучия представляют собой квинтово-секундовые образования; терцовые аккорды практически не используются. Это создает определенный фонический эффект, когда хоровая партия отдаленно напоминает звучание ансамбля ударных. Сонорные качества подчеркиваются оркестровыми средствами — в первых двух построениях деревянные духовые дублируют хоровую партию, в третьем построении аккомпанемент поручается струнной группе. Особенностью данной части является также выдерживаемый на протяжении почти всей формы фигурированный органнй пункт, завуалированный в линейном движении голосов, но проступающий на сильных долях тактов.

Первый эпизод — *b* — складывается из четырех построений по 8 тактов, где второе и четвертое являются точным повтором первого и третьего. Здесь, как и в рефрене, также возникает ощущение периодичности. Основная мелодия проводится в теноровой партии, затем — в альтовой, в то время как в остальных голосах, а также в оркестре, выдерживаются созвучия кварто-секундового строения. Создается фактурно-тембровый контраст по отношению к рефрену. Оркестровая связка, проходящая у струнных инструментов в октавно-унисонном изложении, подготавливает появление рефрена. Она вновь опирается на идею периодичности, поскольку содержит два одинаковых построения по 7 тактов. Рефрен звучит без изменений, возвращая основной скерцозный образ. Второй эпизод создает еще более яркий тембровый контраст благодаря введению партии сопрано соло. Весь данный раздел представляет собой совокупность четырех трехтактных построений, соотносящихся между собой как варианты:  $a + a_1 + a_2 + a_2$ . Развернутым фразам солиста противопоставляются краткие реплики хора и решительные завершающие ответы оркестра. Таким образом, выдерживается принцип респонсория. Мелодия сопрано отличается распевностью, она поддержана кварто-квинтовыми созвучиями у струнных и деревянных духовых, строится как бы вне метра — *senza metrum*. Это обусловлено изложением мелодии краткими мотивами, каждый раз завершающимися ферматами. Ферматы часто выдерживаются на квинтовом тоне — *h*, который приобретает функцию тона псалмодирования, аналогичного реперкуссе в средневековой монодии. Вслед за точно повторенной оркестровой связкой звучит сокращенный рефрен, создавая единство настроения данной части.

№ 6 *Магнификата* содержит строки седьмой строфы молитвы: *Esurientes implevit bonis/ et divites dimisit inanes*. Он написан в сквозной одночастной форме, состоящей из четырех коротких фраз:

Текст:  $a \ b \ c \ d$   
Музыка:  $a \ a_1 \ a_2 \ a_3$   
Такты:  $2 \ 2 \ 2 \ 2$

Данная часть продолжает линию интермедийных разделов *Магнификата*, начатую в № 2, развитую в эпизодах рондообразной формы № 5 и получающую здесь свое завершение. Таким образом, создается арка между номерами. Связь между № 5 и № 6 подчеркнута и тембровыми средствами, поскольку в № 6 выстраивается то же соотношение между хоровыми и оркестровыми партиями, что и в эпизодах предыдущей части. Мелодическая линия поручена партии меццо-сопрано соло. Она звучит на фоне выдержанных кварто-квинтовых созвучий у хора, струнных и деревянных. Небольшим фразам солиста отвечают прозрачные аккордовые фигурации арфы в высоком регистре. Все это способствует созданию ощущения воздушности, света, проникновенности, умиротворенности, возвышенности. Форма данной части складывается из последования четырех сходных построений по два такта, изложенных в основной тональности *A-dur*. Двухтактовые построения представляют собой мелодические варианты начальной фразы при точном повторе сопровождения. Параллели с предыдущей частью возникают также в использовании приема *senza metrum*. Однако при этом фразы четко «укладываются» в два такта по 3/1. Мелодические реплики солиста построены на опевании опорных звуков тоники и заканчиваются каждый раз новым ладовым устоем; последний из них нарушает данную инерцию завершением фразы и всего номера на звуке *h*, что рождает впечатление недосказанности, вопроса, незавершенности.

№ 7 *Магнификата* опирается на текст двух последних строф: *Suscepit Israel puerum suum,/ recordatus misericordiae suae,/ Sicut locutus est ad patres nostros, /Abraham et semeni ejus in saecula*.

Форма части может быть определена как простая двухчастная с кодой:

	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>Coda</i>
Текст:	<u><math>a \ b \ a \ b</math></u>	<u><math>c \ d \ d \ e \ e \ f \ g \ h \ i \ i</math></u>	<u><math>k^6</math></u>
Музыка:	$a \ b \ a^1 \ b^1$	$c \ d \ d^1 \ e \ e^1 \ f \ f^1 \ g \ g^1 \ g^2$	$h$
Такты:	8 8 8 8	8 7 7 7 7 8 8 7 7 6	14
	варьировано повторенный период	одночастная форма с вариантным развитием фраз	

Данный номер выполняет функцию финала в *Магнификате*, поскольку носит торжественный, праздничный характер. Темп *Allegretto* и пульсация шестнадцатыми в оркестре подчеркивают яркость и ликование. Тональность *A-dur* выдерживается на протяжении всей части за исключением некоторых тональных сдвигов в средних разделах. Единство данного номера создается благодаря сохранению однотипной метрической пульсации, несмотря на эпизодическое использование переменного размера (3/8, 4/8, 2/8). Первый раздел *a* написан в форме такто-метрического периода из двух предложений (16 т. + 16 т.). Второе из них является почти точным повтором первого, за исключением переноса мелодических голосов в партии теноров и басов.

Раздел *b* представляет собой развернутое построение, в котором на протяжении семидесяти двух тактов сменяется множество неконтрастных тематических элементов. Среди них можно выделить пять относительно различных тематических образований (*c, d, e, f, g*),

<sup>6</sup> Подчеркнуты слова, относящиеся к одной строке текста.

последовательность которых образует десять разделов, напоминающих периоды-предложения. Складывается сквозная структура, развертывающаяся на одном дыхании в быстром темпе. Единству всего раздела способствует сохранение однотипной пульсации восьмыми, хотя и с эпизодической сменой размера (3/8, 2/8, 4/8). На протяжении почти всей части выдерживается единый тональный устой — *a*, где в гармоническом сопровождении чаще всего звучит «пустая» ч. 5, но иногда она «подсвечивается» мажорным терцовым тоном. В некоторых разделах эпизодически возникает мелодическое смещение гармонических опор, создающее линейное гармоническое движение по м. 2 (в части *b* разделы *e*,  $g^1$ ,  $g^2$  и кода).

Финальная функция № 7 подчеркнута и тембровыми средствами: здесь применяется разнообразная контрастная динамика, *tutti* оркестра с использованием ударных — тарелок, литавр, треугольника, колоколов. В целом данная часть является итогом всего цикла, достойно завершающим монументальную композицию *Магнификата*.

Относительная замкнутость, ограниченность и тематическая самостоятельность каждой части *Магнификата* В. Чолака сочетается с наличием целого ряда факторов, обеспечивающих циклической форме качество единства. В первую очередь, оно гарантируется *сквозным развитием единого поэтического текста* от I номера к последнему: полностью и без каких-либо изменений композитор использовал в *Магнификате* канонический текст. В рамках католической традиции выступает и трактовка данного текста, допускающая *многократные повторы*, как единичных слов, так и отдельных более крупных фрагментов (синтагм, строк) в каждой из частей. Содержанием текста обусловлен и образный строй музыки, связанный с этически-философскими, морально-нравственными проблемами.

Собственно музыкальные проявления единства циклической формы обнаруживаются в нескольких ее сторонах и на нескольких уровнях. Первым является *дифференциация композиционных функций* частей цикла. Так, в композиции цикла можно выделить следующие основные функции частей: I и VII части играют роль вступления и заключения, II и VI — своего рода интермедии с более прозрачными, камерными красками, средние части — III, IV и V — выполняют функцию экспонирования центральных музыкальных образов *Магнификата*. Они несут в себе возвышенный или драматический пафос и отличаются более насыщенной фактурой. Таким образом, выстраивается подобие концентрической композиции с центром тяжести, приходящимся на три срединных номера, каждый из которых демонстрирует разные грани единого образа: спокойно-возвышенное повествование в III части, лирико-драматическое высказывание в IV и светлое радостное настроение в V части.

Другой формой единства целого в *Магнификате* В. Чолака становится общность средств музыкального языка: мелодики, гармонии, фактуры, формы-композиции. В целом музыкально-выразительные средства *Магнификата* воссоздают стилистику *средневековой монодии*, но представленную в современном ее преломлении. Естественно, что близость григорианскому хоралу, прежде всего, ощущается в *мелодике* и *ритмике*. Так, в хоровых партиях и в репликах солистов (иногда и в оркестровых голосах) преобладают узкообъемные попевки, изложенные в среднем регистре, соответствующем диапазону речевой интонации и псалмодии. И хотя В. Чолак нигде не использует оригинальных мелодий григорианских хоралов (их образцы можно найти, например, в издании Т. Кюрегян, Ю. Холопова и Ю. Москвы [2]), краткость мелодических фраз и их многократные повторы (точные или вариантно преобразованные) способствуют созданию атмосферы архаичного мелоса, основанного на формульности и остинатности.

Ритмика опирается на однотипные ритмические обороты внутри каждой части, что создает определенное единство интонационно-ритмического развития, несмотря на изменение звуковысотных параметров тематизма. Однако в сопряжении частей наблюдается значительный контраст ритмических формул и «блоков». Композитор выстраивает композицию *Магнификата*,

опираясь на известный средневековый принцип искусства, который исследователи определяют как «многообразие в единстве».

Гармонический язык также сочетает в себе признаки средневековой музыки и современной. На архаический прототип указывает частое использование «пустых» кварт и квинт, параллелизм созвучий, плавность голосоведения, почти отсутствуют функциональные связи аккордов. Современные черты гармонического языка *Магнификата* проявляются в частом использовании квартных и секундовых созвучий, смещении гармонических опор не по диатоническим ступеням, а в рамках 12-ступенной системы, а также в применении параллельных трезвучий в голосоведении. В единстве с гармонией выступают и тембро-фактурные средства: часто встречаются различные дублировки, бурдонное изложение, гетерофония. Нередко применяется принцип респонсория. Композитор практически не использует сложных контрапунктов и имитационной техники, что говорит о своеобразном преломлении традиций, идущих от эпохи *Ars antiqua*, то есть тех, которые господствовали в музыке до утверждения имитационной полифонии. Это становится приметой индивидуального авторского стиля, характерной также и для ряда других его произведений<sup>7</sup>.

При анализе *Магнификата* В. Чолака мы обнаружили, что в нем композитор применяет все основные принципы развития: тождество (или повторность), контраст и видоизмененный повтор в виде вариантности. Принцип *тождества* используется В. Чолаком преимущественно на фоническом и синтаксическом уровнях музыкальной формы<sup>8</sup>. Многократное повторение звука, созвучия или гармонического комплекса свидетельствует о реализации принципа тождества на фоническом уровне произведения. Как известно, этот прием получил название оstinатности. Повторение мотивов, фраз и предложений дает проявление принципа тождества (остинатности) на синтаксическом уровне. Продемонстрируем данное положение примерами.

Музыкальная ткань начального раздела I части произведения пронизана оstinатно повторяемыми тиратными мотивами в партиях скрипок и деревянных духовых инструментов (тт. 1–11). Они отличаются ритмической упругостью, звучат на *f* призывно и утвердительно и сообщают музыкальной ткани качество динамичности. Но эта динамика подобна воздействию заклинания: будучи неизменными, данные мотивы внешне статичны. Такое качество музыкального материала называют *динамической статикой* (или статической динамикой)<sup>9</sup>. Примеры такого рода оstinатности присутствуют и во многих других фрагментах *Магнификата* В. Чолака. Например, трехкратное скандирование слова *magnificat* в окончании этого же раздела формы (тт. 12–14), решенное в интонационном плане как повторение восходящего квартного хода в пунктирном ритме воспринимается как настойчивое, категоричное утверждение его смысла.

Во втором разделе данной части формы (тт. 20–21, 27–30 и др.) таким же образом повторяется секундовая интонация, дублированная параллельными квинтами и звучащая в партии

<sup>7</sup> Примечателен вывод, к которому приходит Е. Самбриш в результате анализа другого хорового произведения В. Чолака, относящегося к традиции католической музыки — *Stabat Mater*. Характеризуя фактуру этого произведения, она, в частности, пишет: «В целом наблюдается тяготение к смешанным типам фактуры, что определяет особенности индивидуального стиля, соединяющего многие традиции и различные современные техники. Синтез разнообразных приемов, привлечение неклассических принципов композиции, обуславливают неповторимость и оригинальность мышления В. Чолака и объясняют удивительную силу художественного воздействия его сочинений, среди которых достойное мест занимает *Stabat Mater*. Это произведение выделяется среди других за счет специфического звукового колорита — немного архаичного и при этом остро современного» [3, с. 25].

<sup>8</sup> Проявление тождества на композиционном уровне встречается лишь однажды: при повторении начального раздела формы второй части *Магнификата* (тт. 1–23 и тт. 24–47) как *soprano ostinato*.

<sup>9</sup> «Динамическая статика», «постепенный процесс», «движение на месте» — одно из основных достижений репетитивного метода.

валторн. Примечательно, что и она решена в динамическом оттенке *ff*, усиливающим ее качества динамической статики. Фактурное решение оркестровой партии в заключительном разделе I части (тт. 38–62) полностью подчинено той же идее. Мелодические линии всех струнных основаны на остинатном повторении краткой фактурной формулы фигуративного склада. Их соотношение между собой диссонантно, а при единстве мягких тембров струнных инструментов и невысоком уровне громкостной динамики (*mp*) звучание оркестра здесь создает впечатление «шуршащей звуковой массы». В хоровой партии данного номера также встречаются фрагменты остинато на одном звуке. Так, например, скандирование слов *Magnificat anima mea Dominum* (тт. 52–58) основано на триольных мотивах, построенных как речитация на одном звуке.

В № 2 *Магнификата*, более лирическом по музыкальному образу и камерном по фактуре, можно говорить о фактурно-ритмическом остинато. Аккомпанемент арфы, на фоне которого проходит вокальная мелодия, разворачивается равномерными четвертными длительностями, причем, это движение выдерживается на протяжении 23 тактов. Остинатна и сама фактурная ячейка арфового аккомпанемента. Она представляет собой широкую мелодическую волну, охватывающую диапазон в полторы октавы. Неспешное чередование этих плавных волн вносит свою лепту в создание образа спокойного эпического повествования.

Остинатными повторениями звуков, созвучий и мотивов насыщена музыкальная ткань и других номеров *Магнификата* В. Чолака. Наиболее интересны из них следующие. № 3: тт. 1–11 — длительный органнй пункт на звуке *G* в партиях контрабаса и тубы; тт. 16–26 — длительное *tremolo* на звуке *G* у литавр. № 4: тт. 1–52 — длительный органнй пункт на звуке *E* в партии контрабасов (иногда к ним присоединяются и виолончели); тт. 1–16 — повторение однотипной фактурной формулы сопровождения в партиях струнных и арфы; тт. 42–52 — псалмодирование текста *Et misericordia* в партии теноров на звуке *e*; тт. 53–60 — репетиции на звуке *c* в партиях флейт и тромбонov; тт. 61–68 — аналогичные репетиции на звуке *g*; тт. 69–76 — то же на звуке *d*; тт. 77–85 — трехкратное точное повторение фразы со словами *timentibus eum* в хоровых партиях, соответственно, в тт. 77–79, 80–82, 83–85; тт. 77–94 — длительный фигурированный органнй пункт на звуке *a* в партии контрабасов. № 5: на протяжении всей части многократно повторяется однотактовый мотив в двух мелодических вариантах в хоровых партиях, приходящийся на слово *Fecit*, и контрастирующий своей остинатностью другим синтаксическим единицам формы, что привносит в формoобразование черты микророндальности; от т. 28 до конца части — многократное проведение мотива, завершающего каждую строку текста наподобие смысловой «точки», помещен, соответственно, в тт. 28–29, 36–37, 44–45, 52–53, 96–97, 99–100, 102–103, 105–106, 108–109, 121–122, 136–137; тт. 21–53 — длительный органнй пункт в партии басов на звуке *e*. № 6: весь номер звучит на фоне выдержанного квинто-секундового созвучия в партии оркестра<sup>10</sup>; четырежды (наподобие тембрового рефрена) у арфы появляются аналогичные квинто-секундовые аккорды в верхнем регистре. № 7: тт. 33–39 — псалмодирование мелодии на звуке *a* со словами *recordatus misericordiae suae*; на протяжении всего номера выдерживается ритмическая пульсация восьмыми длительностями, создающая ощущение безостановочного мерного движения, напоминающего хоровые партитуры К. Орфа; структура всего номера подчинена идее рядоположности равных (или почти равных) периодических построений, что способствует созданию впечатлению неиерархичной, архаической структуры.

Таким образом, принцип повторности применяется в *Магнификате* В. Чолака преимущественно в фоновых, нетематических формах организации материала (органнй пункты, сопровождающие компоненты фактуры и др.), которые не относятся к основным при восприятии

<sup>10</sup> Такая статичность гармонии и фактуры создает рельефный фон для разворачивания вокальной мелодии сопрано.



музыки. Поэтому, хотя принцип тождества и является важным для композиционно-драматургических процессов данного произведения, он не определяет специфику данного сочинения.

Примерно таким же образом можно охарактеризовать и роль принципа *контраста* в формообразовании данного произведения, который реализуется на композиционном уровне формы: в соотношении разделов формы и частей цикла.

Контраст между частями *Магнификата* является сложным. Он заметен в разных сторонах музыкальной формы. К наиболее ярким формам циклического контраста относится *темповое* соотношение частей. Богатая гамма темповых значений, использованных в *Магнификате* В. Чолака, охватывает все три темповые группы: самый медленный темп здесь — *Adagio* (использован в № 6), самый быстрый — *Allegro con fuoco* (в середине № 4). Преобладают же разновидности средних темпов: *Moderato*, *Allegretto*, *Andante cantabile*, *Larghetto*, *Animato*<sup>11</sup>. Все соседние части цикла различаются скоростью развертывания музыкальных процессов<sup>12</sup>. При этом заметна тенденция к углублению темпового контраста при продвижении к концу формы. Темповое соотношение частей выглядит следующим образом.

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7
<i>Moderato – Meno mosso</i>	<i>Andante cantabile</i>	<i>Larghetto</i>	<i>Commodo – Allegro con fuoco – Animato</i>	<i>Allegro</i>	<i>Adagio. Rubato</i>	<i>Allegretto</i>

Еще одно проявление контраста между частями формы реализуется в *метрической* организации. На протяжении всего цикла в музыке преобладает переменный метр<sup>13</sup>. Однако мера переменности и связанное с этим ощущение метрической свободы неодинаково в разных частях. Так, особой свободой отмечена музыка № 4, где композитор лишь пунктирными линиями отмечает возможные границы между тактами. Здесь даже величина временной доли оказывается подвижной и нестабильной: некоторые длительности (в конце фраз) увеличиваются фермой. Напротив, в № 7 четкая пульсация восьмыми и преобладание тактов на 3/8 свидетельствует о том, что размер этого номера можно даже определить как регулярный, но с периодическими (а оттого и очень заметными) нарушениями регулярности. По той же причине в № 2 в качестве основы выделяется размер 3/2 (как бы медленный вальс) с небольшими отступлениями от жесткой метрической «сетки». Метрическое строение № 4 оказывается составным: края формы организованы в регулярном метре (3/4 и 4/4), а в середине особую выразительность приобретают «перебивы» разных тактовых структур.

Контраст между частями формы в *Магнификате* выражается также в *тематическом* профиле произведения. Прежде всего, необходимо указать, что основные тематические процессы композитор поручает хоровой партии, а оркестр дополняет и усиливает воздействие хора. Лишь иногда в партии оркестра содержатся самостоятельные интонационно-тематические образования, играющие важную роль в драматургическом процессе. Так, например, в начале № 1 скрипки с флейтами проводят яркие мотивы-тираты, предвосхищающие появление хоровых реплик, а в

<sup>11</sup> Преобладание средних темпов в музыке *Магнификата* свидетельствует о таком качестве музыки, которое Е. Назайкинский называет *антропоцентричностью* [4, с. 189]. Опираясь на исследования психологов и физиологов, он говорит, что средние темпы музыкального развертывания совпадают со скоростью основных жизненных процессов человека: биением сердца, дыханием, шагом. Темпы, выходящие в ту или иную сторону от средних, не типичны для нормальной жизнедеятельности человека.

<sup>12</sup> I и IV части являются составными в темповом отношении, они содержат внутренние градации темпа, что придает восприятию формы ощущение большей дробности.

<sup>13</sup> Лишь в крайних разделах № 4 постоянно выдерживается размер 3/4 и 4/4.

середине формы у валторн возникают выразительные секундовые ходы, «вступающие в диалог» с голосами хора.

Аналогичный прием диалога хоровых и оркестровых партий использован в разделе *Allegro con fuoco* № 4. Фанфарные реплики духовой группы оркестра перекликаются здесь с декламационными фразами хора, создавая впечатление пространственности и стереофоничности. В основном же интонационная сущность материала концентрируется в партии хора. Каждая из частей цикла строится на собственном тематическом материале, чем и обеспечивается проявление тематического контраста между частями. Кроме того, во всех частях (кроме № 3) тематический контраст проявляется и внутри частей.

*Вариантность* как принцип формообразования в *Магнификате* В. Чолака реализуется на всех уровнях музыкального целого и проявляется во всех сторонах музыкальной композиции. Наиболее наглядно она ощущается в *звуковысотной стороне* произведения, в частности, в ладовом строении и мелодической линии основных тем. Так, в № 1 ладоинтонационное соотношение трех начальных мелодических фраз наглядно демонстрируют воплощение данного принципа: сохраняя общий амбитус (ч. 4), они по-разному акцентируют основные звуки мелодии. Первая фраза начинается с нижнего звука  $d^1$  и после небольшого подъема останавливается на звуке  $e^1$ . Вторая фраза является зеркальным отражением первой. Она начинается с верхнего звука диапазона —  $g^1$  и также заканчивается на  $e^1$ . Третья фраза аналогична второй, но звучит на малую терцию выше. Так, представляя три равноценных варианта единой интонационной модели, разрастается форма. Сходным образом выстраивается второй раздел № 1 (ц. 2). Четыре мелодические фразы здесь являются вариантами одной интонационной структуры, где видоизменяется амбитус и детали мелодического движения, но сохраняется единая реперкусса — тон  $h^1$ . В третьем разделе формы (ц. 3) композитор также прибегает к вариантному выстраиванию формы, дважды используя секвенцию — сначала первая фраза звучит на малую терцию выше, затем появляется относительно новая фраза, которая также звучит терцией выше.

Немного другие акценты в использовании принципа вариантности наблюдаются в № 3. Здесь при интонационных преобразованиях мелодических линий меняется также и тон псалмодирования —  $d^1$ ,  $e^1$ ,  $h^1$ ,  $a^1$ , с преобладанием тона  $h^1$ . Сходный с № 1 тип вариантного развития встречается также в рефрене из № 5, где незначительным преобразованиям подвергается звуковысотная линия вокальной партии при сохранении ладовых опор. В первом и втором эпизодах рондо (B и C) также наблюдается использование принципа вариантности. Так, первая фраза (ц.18), повторенная сначала точно, затем обогащается новым звуком (ц. 19). В таком преобразованном виде она звучит еще раз. Во втором эпизоде формы основная тема представлена в двух вариантах (ц. 22). Таким образом, вариантность как способ мотивного строения темы рельефно выделяется здесь на фоне другого принципа формообразования — точного повтора. В № 6 вариантность охватывает собой целиком мелодическую линию сольной партии, которая строится как свободное, гибкое интонационное высказывание. Четыре фразы воспринимаются, с одной стороны, как единое цельное сквозное построение, где каждое последующее вытекает из предыдущего. С другой стороны, они все являются родственными между собой, поскольку имеют общие опорные тоны, единый амбитус и направление движения. В интонационно-тематическом профиле начального раздела заключительного номера *Магнификата* обнаруживаются варианты процессы, близкие к тем, что имели место в предыдущих частях произведения. Имеется в виду соотношение двух построений синтаксического порядка: начальное предложение  $a$  получает вариантное преобразование при повторном проведении, а затем данная структура воспроизводится в новом тембровом варианте. Мелодия темы от женских голосов передается мужским и дополняется протянутыми звуками в партиях сопрано и альтов.

Вариантность в *сфере гармонической вертикали* обусловлена модально-сонорными качествами созвучий, являющихся здесь преобладающими. Гармоническая тональность как таковая со свойственными ей ладовыми функциями в произведении практически отсутствует (за исключением № 4). Сама вертикальная координата фактуры предстает в постоянном изменении: широко варьируются гетерофонные дублировки, в свободном последовании и разнообразных сочетаниях применяются терцовый, квартовый и секундовый принципы строения аккордов. Например, в № 1 с первых же тактов в оркестре вводятся дублировки параллельными квинтами, позже (4 т. после ц. 1) — квартовые удвоения в хоровых голосах. Сходные приемы встречаются в № 3, 4 (средний раздел), в разделах № 5 и 7. При этом композитор свободно меняет дублирующие интервалы (секунды, терции, кварты, квинты, сексты, октавы) по ходу развития, что также претворяет принцип вариантности в гармонической вертикали. Единственным номером, где встречается островок тональной гармонии, становится первый раздел № 4, выполненный в традициях оперных дуэтов. Поэтому при возвращении первоначального материала во второй части двойной двухчастной формы автор применяет гармоническое варьирование, изменяя некоторые аккорды, то есть тоже вводит принцип вариантности. Однако в целом, вариантные преобразования гармонических средств не являются преобладающими в данном произведении.

Вариантные принципы распространяют свое действие также на *сферу метроритма*, проявляясь в виде господства переменного метра и гибкой изменчивости темповых градаций, в соответствующей модификации ритмических рисунков и в подвижном соотношении периодичных мелодико-синтаксических структур. В целом метроритмическая вариантность в *Магнификате* В. Чолака связана с традициями средневековой монодийной культуры, где решающую роль играл текст, а мелодия основывалась на его естественном, свободном прочтении. Гибкая смена *метра*, о которой уже шла речь, создает прихотливую игру акцентов, способствует созданию ощущения свободного времяизмерительного развертывания, не скованного метрической регулярностью. Например, в № 1 чередуются такты, написанные в размерах 2/4, 3/4, 4/4, 5/4; в № 5 — 3/8, 4/8, 5/8; в № 7 — 2/8, 3/8, 4/8. Композитор использует также метрическое смещение (относительно сильной доли) фраз, построенных одинаково в звуковысотном плане. Так, в начале № 3 третья фраза, начинающаяся из затакта, в дальнейшем повторяется с сильной доли (ц. 9). Наиболее ярко данный прием проявляется в № 6, представляющем четыре проведения одной фразы, изменяемой ритмически и интонационно.

Преобладание средних *темпов*, представленных гибкой их градацией обеспечивает сочинению проявление вариантности в темповой организации. Вариантные преобразования затрагивают в *Магнификате* и уровень *масштабно-тематических структур*, особенно заметные потому, что они проявляются на фоне точного повтора синтаксических элементов, т. е. строгой периодичности<sup>14</sup>. Широко используется она во всех частях цикла. Так, например, в № 1 мелодико-синтаксическая структура первого раздела выражается формулой 5 т. + 3 т. + 3 т. + 5 т. Второй раздел этой же части реализует формулу 6 т. + 4 т. + 4 т. + 4 т. + 3 т. Важно еще раз подчеркнуть, что, структурная вариантность возникает здесь как внесение некоторого контраста в последование строго периодичных структур. Примечательно, что в качестве преобладающих синтаксических единиц формы композитор оперирует в *Магнификате* не столько мотивами, сколько более или менее развернутыми фразами<sup>15</sup>. В связи с этим традиционных периодов в классическом понимании здесь не образуется. В опоре на принципы, идущие от средневековой монодии, В. Чолак находит собственный подход к структурной организации музыкального текста. Таким

<sup>14</sup> Структурное тождество синтаксических элементов формы особенно наглядно проявляется, например, в №№ 1, 4, 6, 7.

<sup>15</sup> Конечно, это естественно для вокальной музыки, поскольку мотивы — синтаксические единицы преимущественно инструментального мышления.

образом, проанализировав *Магнификат* В. Чолака с точки зрения композиции и принципов формообразования, можно сформулировать следующие выводы:

1. В связи с использованием канонического текста средневековой молитвы, композиция *Магнификата* В. Чолака в значительной степени определяется принципами формообразования, восходящими к традициям григорианского хора и жанрам эпохи *Arz antiqua*. Опора на доклассические нормы мышления приводит к преобладанию сквозных, разомкнутых, безрепризных форм.
2. В сочинении В. Чолака разнообразно применяются принципы тождества, контраста и видоизмененного повтора. Последний реализуется в виде вариантности и оказывается преобладающим во всех сторонах и на разных иерархических уровнях музыкального текста.
3. Оригинальный синтез трех основных принципов развития музыкального материала (с преобладанием вариантности) в *Магнификате* В. Чолака служит важнейшим стилевым признаком данного сочинения и, по-видимому, относится к стилеобразующим компонентам творчества композитора в целом.

### Библиографические ссылки

1. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань, 2006.
2. КЮРЕГЯН, Т., МОСКВА, Ю., ХОЛОПОВ, Ю. *Григорианский хорал*: учеб. пособие. Москва: Московская консерватория, 2008.
3. САМБРИШ, Е. *Особенности музыкального языка и драматургии «Stabat Mater» В. Чолака*. В: Развитие культуры и искусства в современном Приднестровье: материалы VII Респ. науч.-практической конф., 27 окт. 2012 г. Тирасполь, 2013, с. 20–26.
4. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972.

### МОЛИТВА В КАМЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. КИЦЕНКО (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ *MARIENGE BET* И *AVE MARIA*)

RUGĂCIUNEA ÎN CREAȚIA DE CAMERĂ A LUI D. CHIȚENCO  
(*MARIENGE BET* ȘI *AVE MARIA*)

PRAYER TREATMENT IN D. KITSENKO'S CHAMBER MUSIC:  
(*MARIENGE BET* AND *AVE MARIA*)

**НАТАЛЬЯ ОЗАРЕНСКАЯ,**

доктор (кандидат) искусствоведения, г. Тирасполь

*Настоящая статья Н. Озаренской представляет собой сравнительный анализ двух камерных сочинений Д. Киценко: «Mariengebete» и «Ave Maria». Автор статьи анализирует семантические и стилевые черты церковных жанров, принадлежащих разным конфессиям христианства (католицизм и протестантизм).*

**Ключевые слова:** духовная музыка, григорианский хорал, барочная ария.

*Articolul semnat de Natalia Ozarenskaia reprezintă un studiu dedicat analizei comparative a două creații camerale compuse de D. Chițenco și anume „Mariengebete” și „Ave Maria”. Autoarea abordează aspectele semantice și stilistice ale genurilor sacre care fac parte din diferite tradiții creștine (catolicism și protestantism).*

**Cuvintele-cheie:** muzica sacră, cântul gregorian, aria barocă.

*The present article written by Natalia Ozarenskaia is a research dedicated to the comparative analyses of two chamber pieces written by D. Kitsenko — “Mariengebete” and “Ave Maria”. The author analyses some semantic and stylistic features of sacred genres, which belong to different branches of Christianity (Catholicism and Protestantism).*

**Keywords:** sacred music, Gregorian chant, baroque aria.

Д. Киценко чрезвычайно привлекает феномен христианской молитвы, решённой в духе различных конфессиональных версий: католической — *Ave Maria, Pater noster*, протестантской — *Mariengebete*, православной — *Стухура, Tatăl nostru*, а также общехристианская *Alleluja*. Любопытно, что *Pater noster* для сопрано, баритона, смешанного хора и симфонического оркестра, изначально написанный в 2002 г. на канонический латинский текст, претерпел две редакции, в которых музыкальный план и исполнительский состав остались без изменений, а текстовая основа изменилась. В 2003 г. появляются *Tatăl nostru, la 100 de ani de la moartea a lui Gavriil Musicescu* (*Отче наш, к 100-летию со дня смерти Гавриила Музическу*), использующий канонический текст на румынском языке, и *Отче наш, к 100-летию со дня смерти Гавриила Музическу* — на церковно-славянском языке. Отметим, что произведение на церковно-славянском языке впервые было исполнено 1 октября 2004 г. в рамках 15-го международного фестиваля *Kyiv Music Fest* симфоническим оркестром Украинского радио (дирижер В. Блинов) и муниципальным хором *Крещатик* (дирижер Л. Бухонская, солисты: Л. Кречко — сопрано, А. Бойко — баритон).

Общеизвестно, что молитва суть обращение к божеству, «один из основных элементов всякого религиозного культа, создающий ... ощущение контакта верующего со сверхъестественным» [1, с. 466]. Молитва возникает из заклинания, базирующегося на магии слова и «принимает вид прошения, а в дальнейшем также благодарности и славословия» [idem]. Христианская теология противопоставляет «истинную» молитву, призывающую к милости Божьей, «языческим» заклинаниям, «ориентированным на получение определённых благ, спасение от бедствий и пр.» [idem].

Значение слова *молитва* сходно в толковых словарях разных европейских языков: так, румынское *rugăciune* означает «просьбу, благодарение, или восхваление, которое верующие адресуют Богу, молитву» [2, с. 937]. Французское *priere* толкуется как «обращение к Богу; текст, который верующие произносят по такому поводу; настойчивая просьба» [3, с. 275]. Английское *prayer* имеет несколько значений, среди которых — «акт мольбы Господу», «форма церковного богослужения», «текст молитвы» и др. [4, с. 1029]. Отметим, что верующие рассматривают молитву как своеобразное духовное упражнение, в котором «многократное повторение одних и тех же слов, единообразие в духовных текстах служит укреплению веры, духа» [5, с. 196].

*Mariengebete* и *Ave Maria* объединены общей тематикой, поскольку в них используется канонический текст католического гимна *Ave Maria* (лат. *Приветствую Тебя, Мария*), представляющий собой приветствие архангела Гавриила Деве Марии при Благовещении. В первом случае молитва переведена на немецкий язык, во втором сохранена латынь.

В обоих произведениях используется стилизация определённых жанровых моделей. Так, в *Mariengebete*, написанном в 1998 году для женского хора и секстета, композитор воссоздаёт жанр и форму средневековой секвенции. В качестве музыкальной основы сочинения Д. Киценко избирает одну из пяти канонизированных средневековых секвенций, а именно григорианский хорал *Victimae paschali* XI века, приписываемый Випо Бургундскому и представляющий собой «редкий пример секвенции раннего типа» [6, с. 13]. Напомним типичные черты музыкальной и поэтической формы секвенции, состоящие из «некоторого числа двустушии с меняющейся длиной строк... целое обычно открывается и заключается одиночной, непарной строкой» [idem]. Другой особенностью формы секвенций является «силлабическое строение (слог-нота); последование пар структурно подобных стихов; параллелизм текста и мелодии — парные строки имеют одинаковый распев [7, с. 491]. Схематически эту структуру можно изобразить так:

текст	<i>ab cd ef</i>
мелодия	<i>aa bb cc</i>

Исходная секвенция *Victimae paschali* состоит из шести музыкальных строк: *a b c d e f*, каждая из которых (кроме крайних) дважды повторяется. В отличие от нормативного строения секвенции, композитор в своём сочинении отказался от использования строки *c*, а начальную строку *a* повторил дважды, благодаря чему структура *Mariengebete* Д. Киценко выглядит следующим образом:

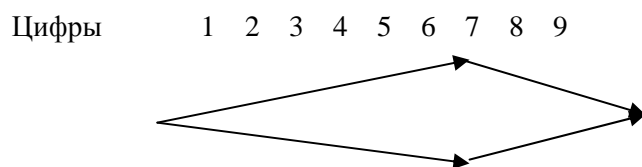
вербальный уровень	<i>aa</i>	<i>bb</i>	<i>dd</i>	<i>d</i>	<i>ee</i>	<i>f</i>
звуковой уровень	<i>aa<sub>1</sub></i>	<i>bb<sub>1</sub></i>	<i>dd<sub>1</sub></i>	<i>d<sub>2</sub></i>	<i>ee<sub>1</sub></i>	<i>f</i>
цц.	1	23	45	6	78	93

Т.о., в данном сочинении используется пятичастная безрепризная сквозная форма с варьированным повторением каждого из разделов. По сравнению с традиционной формой секвенции, в парных строках при сохранении текста изменяется музыкальный ряд, а также дважды повторяется начальная музыкальная строка.

*Mariengebete* отличают опора на модальное мышление, использование гетерофонии, в том числе приема неравномерного дублирования мелодии параллельными квинтами, квартами, септимами, секундами в двух-, трёх-, и четырёхголосном изложении. Моделирование стилевых особенностей средневековой музыки проявляется также в использовании времяизмерительной ритмики с характерным для нее отсутствием обозначения размера при ключе, а также в применении тактовых черт для разграничения относительно самостоятельных синтаксических единиц — музыкальных фраз.

Следует отметить, что в церковной музыке XVI–XVII вв. существовала традиция музыкального воплощения гимна *Ave Maria* в виде многоголосного мотета *a cappella* с развитой полифонией имитационного склада, что повлияло на использование определённых полифонических приёмов в сочинении Д. Киценко. Так, в разделе *b<sub>1</sub>* композитор применяет четырёхголосную кварто-квинтовую каноническую имитацию с нисходящим вступлением голосов.

В основу тематической архитектоники *Mariengebete* положена *крещендирующая форма* (термин В. Холоповой), структурную основу которой составляет мелодическое нарастание числа голосов в вокальной партии (наряду с уплотнением фактуры в инструментальной партии): одно-, двух-, трёхголосие в ц. 1 и 2, четырёхголосие от ц. 3. По мере продвижения к кульминационной точке (ц. 6) происходит расширение амбитуса на фоне изменений динамики (*crescendo*), за которым следует регистровый и динамический спад, разрежение фактуры. Условно «крещендирующую форму» сочинения можно представить в виде параллелограмма:



Отметим, что сходный принцип обнаруживается в третьей, медленной части Первой симфонии А. Шнитке (1973), развёрнутая форма которой в результате крещендирующего нарастания числа голосов, по словам В. Холоповой, «предстает как бы в виде гигантского неравнобедренного треугольника с кульминацией на вершине» [8, с. 64].

Преобладающее настроение сочинения Д. Киценко — молитвенность, о чем свидетельствует характер музыки: «музыка, погружая... (слушателей — Н. О.) в состояние религиозной медитации, помогает замкнуть их в границах определённого пространства и особого, вневременного бытия, отделить от остального мира» [9, с. 15].

Подобная образность подчеркивается строением вокальной партии, основанной на количественной метрике с изложением мелодической линии четвертями, а в окончании слов и фраз — половинными нотами. В кульминации (ц. 6–7) мелодический сегмент вокальной партии проводится в партиях духовых инструментов. Другим характерным приёмом стала эквиритмическая дублировка хора оркестром (*nota contra nota*), интонационно с ним не совпадающая (ц. 1, от ц. 8 и др.), но создающая эффект образного единства, утверждения основной идеи гимна.

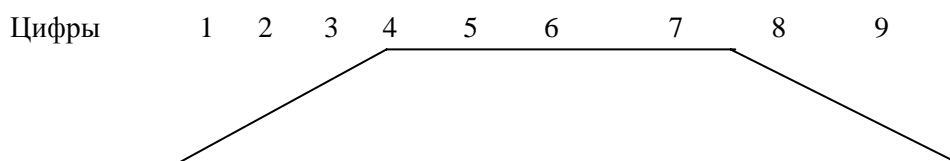
Архаичность звучания *Mariengebete*, вызывающая аналогии со средневековыми образцами, достигается при помощи использования респонсорного принципа (во вступлении, от ц. 2 и др.), простейших канонических имитаций, переключек (с. 15 — восьмыми у флейты и гобоя, кратких попевок у виолончелей и др.).

В то же время фактура сочинения приближается к пуантилизму: «разорванная» текстура, оформленная отдельными звуковыми точками в разных регистрах в инструментальных партиях, используется во вступительном и заключительном разделах (ц.7). Разновременные вступающие «точки» в оркестровых голосах моделируют острое, «колючее» звучание (после ц. 7), воссоздавая эффект «храмового эха».

Фактура сочинения также выстроена по принципу «крещендирующей формы», повторенной дважды и содержащей, соответственно, две фазы подъёма и спада. Первая из них, краткая по масштабам, выражается в нарастании числа одновременно звучащих инструментов — от звуковых «точек» во вступлении до трёхголосных педалей деревянных духовых на фоне триолей восьмыми (от ц. 1), а моноритмическое движение восьмыми в партиях скрипок и хора «утолщается» до четырёхголосия.

Вторая, основная фаза крещендирующей формы (от ц. 2) характеризуется сменой фактуры (с. 10): краткие моноритмические «гроздьи» параллельных трезвучий, усложнённых диссонировавшими звуками, динамизируют музыкальную ткань, не нарушая, однако, общего углублённо-сосредоточенного настроения вокальной партии. Далее крещендирующая форма разрастается за счёт расширения регистрового диапазона (от ц. 3), а использование пауз восьмыми и четвертями, *staccato*, скачков у высоких деревянных духовых в сочетании с педальями у фаготов и скрипок создают эффект фактурной «разноголосицы».

Кульминационная зона крещендирующей формы, начинаясь на ц. 3, захватывает также цц. 4, 5, 6, совпадая в ц. 7 с кульминацией в вокальной партии, после чего следует общий спад.



Пребывание на «кульминационном плато» характеризуется широким использованием педалей в разных оркестровых голосах, заполнением всего регистрового диапазона с равномерным распределением голосов (см. ц. 4, 5, 6). В то же время, несовпадение крещендирующих фаз вокальной партии и инструментального сопровождения приносит некое внутреннее движение, скрытую динамику, обогащая образно-эмоциональную сферу сочинения изнутри.

Сочинение *Ave Maria* для сопрано, кларнета и органа было написано в 1993 г. Использование тембра органа свидетельствует о влиянии церковных жанров западноевропейской традиции, чем последнее, впрочем, и ограничивается. Отметим, что тембровые свойства органа выполняют функцию погружения «присутствующих в мир переливающихся звуков, лишённых чёткой отграниченности и образующих «континуальную» массу» звучания» [10, с. 11]. Несмотря

на обращение к каноническому латинскому тексту, музыкальное решение приближено к сочинениям западноевропейской музыки XVIII–XX вв., написанным на светский текст и более разнообразным по жанру, в числе которых — арии и песни для голоса Ф. Шуберта, Л. Керубини, Ш. Гуно, хоры *a cappella* и с сопровождением И. Брамса, А. Брукнера, Дж. Верди, И. Стравинского и др.

Пластичная, развитая, богатая мелизматикой мелодика сочинения, отличающаяся чувственной, «земной» красотой кантилены, расцвеченная разнообразными гармоническими красками, контрастирует молитвенному настроению *Mariengebete*. Показательно внимание композитора к тембру: если в *Mariengebete* был использован однородный тембр женского хора, то привлечение колоратурного сопрано придаёт *Ave Maria* праздничное звучание (сочинение написано для С. Стрезевой).

Таким образом, два сочинения с одинаковым названием демонстрируют совершенно разную музыкальную трактовку. В отличие от *Mariengebete*, решенной в духовном «ключе» с ориентацией на жанр средневековой секвенции, в *Ave Maria* композитор обращается к жанру барочной оперной арии, в частности, к стилю *bel canto*. Пребывание в одном образном модусе напоминает о традициях оперной арии XVII–XVIII вв., а преобладание светлого, гимнического настроения подчеркнуто активным использованием приема юбилеи (см. тт. 13, 18–19, 28–33).

Общая композиционная структура — сложная двухчастная  $AA'$ , оттененная вступлением, основанная на соло органа, и заключением, построенным на начальной вокальной фразе. Раздел *A* представляет собой простую четырёхчастную безрепризную форму *a b c d* и повторен дважды без изменений, напоминая тем самым о традициях арии *da capo*. Каждый из разделов экспонируется в собственной тональности (*a* – *Fis-dur*, *b* – *E-dur* с модуляцией в *H-dur*, *c* – *H-dur*, *d* – *h-moll* с возвращением в исходную тональность).

Свойственная музыке барокко семантика тональностей и тональных сфер вообще играет большую роль в сочинении: использование мажорных тональностей с большим количеством диэзов (*Fis-dur*, *H-dur*, *E-dur*) подчеркивает торжественное, возвышенное звучание (напомним, что в эпоху барокко тональность *H-dur* трактовалась как «тональность вознесения»).

Такие свойства музыкального письма, как принципы концертирования (диалог кларнета и сопрано на протяжении всего сочинения), мажоро-минорная тональная система, инструментальный характер вокальной партии вызывают ассоциации с жанрово-стилевыми особенностями музыки эпохи Барокко (арии из месс и пассионов).

Что касается «внутренней структуры» жанра, его «генетического кода», то в обоих произведениях он общий: обращение к единому тексту гимна, посвящённого Деве Марии. Тем не менее, музыкальные решения, обусловленные принадлежностью к разным христианским конфессиям, в определённой мере отразилось в музыкальной трактовке обоих сочинений.

Т.о., при обращении к христианской молитве, посвящённой Деве Марии, композитор демонстрирует два разных подхода: в одном случае это «охранительная» тенденция, погружение в Средневековье, *неоканонизм*; в другом — светская трактовка, *необарочный* подход. В отличие от жанрового решения *Mariengebete*, *Ave Maria* являет собой образец *секуляризации* жанра, принятый в европейской музыке эпохи барокко.

Показательно отношение к музыкальному времени, в обоих случаях основанное «на «переливе» звука в звук, преодолевающим его дискретность, сообщая течению музыки длящуюся непрерывность» [9, с. 11]. Однако, если в *Mariengebete* континуальность музыкального времени доминирует на разных уровнях звукового целого, то в *Ave Maria* последняя воссоздается тембром органа с его длительными педалями, протяженными тонами, плавным голосоведением, хоральным складом фактуры и др. Подобное свойство находит объяснение в природе жанра, «формируемого в соответствии с его времяпространственной структурой» [9, с. 13].



Подытоживая концептуальные различия в трактовке *Mariengebete* и *Ave Maria*, представим их основные признаки в виде пар оппозиций:

<i>Mariengebete</i>	<i>Ave Maria</i>
ориентация на протестантизм	ориентация на католицизм
раннее Средневековье	барокко
континуальность	дискретность
молитвенность	концертность
идеалы религиозного аскетизма	идеалы светского гуманизма

### Библиографические ссылки

1. КАЖДАН, А. *Молитва*. В: Большая Советская энциклопедия. Москва, 1974, т. 16, с. 466.
2. Rugăciune. In: *Dicționar explicativ al limbii române*. București, 1996, с. 937.
3. Priere. In: *Dictionnaire de la langue française*. [Paris]: Editions de la Connaissance, 1955.
4. Prayer. In: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Delhi et al.: Oxford University Press, 1989.
5. ПАЙСОВ, Ю. Мотивы христианской духовности в современной музыке России. В: *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность*. Москва, 1999, вып. 1, с. 150–189.
6. ПЭРРИШ, К., ОУЛ, ДЖ. *Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха*. Москва: Музыка, 1975.
7. БАРАНОВА, Т., ХОЛОПОВ, Ю. Секвенция. В: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1991, с. 490–491.
8. ХОЛОПОВА, В. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50-80-е годы). В: *Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза*. Москва, 1994, с. 46–69.
9. АРАНОВСКИЙ, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: *Музыкальный современник*. Москва, 1987, вып. 6, с. 5–44.
10. АРАНОВСКИЙ, М. *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва: Композитор, 1998.

### ЛИТУРГИЯ №1 С. БУЗИЛЭ КАК ОБРАЗЕЦ АВТОРСКОЙ ТРАКТОВКИ КАНОНИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

LITURGHIA Nr.1 DE S. BUZILĂ — MODEL DE TRATARE PERSONALIZATĂ A FORMEI CANONICE

LITURGY No.1 BY S. BUZILA AS AN EXAMPLE OF THE AUTHOR'S INTERPRETATION  
OF THE CANONICAL FORM

#### ЛАРИСА БАЛАБАН,

конференциар университетар, доктор (кандидат) искусствоведения  
Академии музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье внимание уделено хоровому творчеству молдавского композитора и музыковеда С. Бузилэ. В центре исследования в ней находится *Литургия №1*, написанная в соответствии с канонами православной церковной музыки. Автор подробно анализирует особенности формы произведения в целом и его частей, затрагивая также исполнительскую сторону.

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

Acest studiu se axează pe creația corală a compozitorului și muzicologului din Republica Moldova S. Buzilă. Cea mai mare atenție se acordă *Liturghiei Nr.1*, scrisă în conformitate cu canoanele muzicii Bisericii Ortodoxe, analizând în special forma arhitectonică la nivel macro- și micro-structural, precum și specificul interpretării acesteia.

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

*This article is focused on the choral creative work of the Moldovan composer and musicologist S. Buzila. Special attention is given to Liturgy No.1 composed in accordance with Orthodox Church music canons. The author lays emphasis on the musical form at macro and micro structural level, underlining the specifics of its interpretation.*

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

Серафим Бузилэ (1937–1998)<sup>1</sup> — композитор, музыковед, журналист, всей своей деятельностью демонстрировал глубокую приверженность румынской национальной культуре, явившись одним из самых верных ее хранителей на левом берегу Прута, притом особое значение для него имели музыкальные традиции православного богослужения. В своей неопубликованной рукописи *Правду искал в Библии* музыковед Сергей Пожар подчеркивает, что в лексиконе *Interpreți din Moldova* [1], автором которого является С. Бузилэ, «по крупицам собраны данные о дьяконах, монахах, проповедниках, богословах, духовных наставниках, тесно связанных с музыкой, не говоря уже о канторах, регентах, композиторах..., среди них один из предков автора — Захарие Бузилэ...» [2, с.3]. Там же читаем: «Его родители — простые крестьяне, отличавшиеся глубокой набожностью. Они исправно посещали церковь, строго соблюдали посты и ритуалы, пели в церковном хоре *Spiru Haret*, куда сызмальства стали приводить сына. Этой знаменитой на всю округу капеллой руководил двоюродный дед Серафима по материнской линии Иоан Кирияк. Он оказал на впечатлительного ребенка решающее влияние, как в плане общего воспитания, так и привития конкретных интересов в религии, литературе, языках и музыке... Иоан Кирияк, чей вклад в культуру еще предстоит оценить, являлся педагогом ряда известных деятелей искусства... Особенно много времени он уделял внуку, по существу предопределив его творческий путь и многогранность интересов. Их связывали долгие близкие отношения» [2, с. 2].

Не могла не попасть в поле зрения композитора С. Бузилэ, который хорошо знал и ценил жемчужины национального искусства и хоровая музыка, роль которой в становлении в крае профессионального музыкального творчества и исполнительства исключительно велика. Так, в сборнике *Graiul neamului. Pagini din muzica corală națională* (1991), составленном С. Бузилэ, можно найти миниатюры для хора И. Воробкевича, Т. Вентуры, Е. Мандичевского, Г. Мугура, К. Бачу и др., а также краткие, дотоле малоизвестные биографические данные об их авторах. «Нашлось место и для бессарабцев, незаслуженно забытых или однобоко изучаемых из-за их религиозных пристрастий: Г. Музическу, М. Березовского, А. Кристя, М. Быркэ и Василия Поповича. Материал сборника в значительной мере представлен нотами на тексты библейских псалмов, восхваляющих Единого Бога — Отца, Сына и Святого Духа, что на сломе коммунистической эпохи было явлением новым и неожиданным. Ведь даже классические хоровые концерты Музическу исполнялись тогда еще на шитые белыми нитками тексты А. Бусуойка» [2, с. 4]. В предисловии С. Бузилэ писал: «Дирижеры хоровых ансамблей (смешанных, 2<sup>x</sup> и 3<sup>x</sup>-голосных, мужских и женских) должны преклониться с благоговением перед этими страницами, запыленными временем и равнодушием, дать им быть услышанными... Они принадлежат нации, культуре, и народ их должен знать» [2, с. 4].

С. Пожар, хорошо знавший композитора, рассказывает: «На его рабочем столе всегда лежала Библия. Только в ней, помимо семьи, он находил утешение и правду, так и не сумев

<sup>1</sup>Родился в селе Ванчикэуць Хотинского уезда, в Румынии (в настоящее время Украина). Окончил факультет романо-германской филологии Государственного Университета в Черновцах и Консерваторию им. Г. Музическу в Кишиневе, где изучал композицию у Соломона Лобеля.

приспособиться к реалиям капиталистических отношений». Пожар подчеркивает, что не случайно в последние годы жизни, еще больше углубившись в самую древнюю и вечную Книгу, он создал и две литургии, «выдержанные в рамках строгого канона. Вероятно, они не пропитаны насквозь запахом ладана, как у музыкальных деятелей, связанных с церковью постоянно, зато искренни и высокопрофессиональны» [2, с. 6].

*Литургия №1* для смешанного хора С. Бузилэ написана им в 1991 году и посвящена памяти Иона Кирияка<sup>2</sup>, — священнослужителя, музыканта, который основал хор при церкви села Ванчикэуць, в котором пели и родители композитора — Антонина и Владимир Бузилэ.

Композиционный замысел *Литургии* определен творческим намерением автора следовать традициям христианского православного богослужения. Ключевым моментом в ней является неоспоримый приоритет речевой мысли. Об этом говорит главенство словесного текста, а также преднамеренное, продуманное подчинение ему хоровых номеров, где музыкально-интонационная сфера ориентирована на прочтение молитв на более тонком эмоциональном уровне. При подобном распределении функций между речитируемым текстом и хоровыми номерами семантика последних ограничивается сопроводительной, комментирующей ролью относительно основной идеи, высказываемой в молитвенном, славительном, просительном и пр. тезисах. Такая ориентация на «ролевою» нагрузку стала определяющей и для принципа формообразования в *Литургии* С. Бузилэ. Она не является сборником отдельных сочинений (всего их в данном цикле духовных песнопений — 112), но содержит более полный вариант канонического текста, включая чтение священника, указания на соответствующие моменты ритуала, как, например, вынос Святых Даров<sup>3</sup>, выход со Св. Евангелием и т. п.

Жанр процессуального священнодействия, каким является *Литургия*, отражает духовное содержание, смысл которого — в обращении к Господу, прославлении Его, в молении о благословении Им церкви, паствы, ниспослании мира, благодати. Молящиеся вопрошают их в *аллилуариях, ектенях, тропарях, кондаках* и пр. песнопениях, вводимых в строго определенной последовательности в соответствии с видом ритуальной «программы», где сам процесс ведения службы и область образно-смысловой настроенности очень тонко соотносятся. Произнесение молитв возвышенным слогом, с душевно-личностным оттенком, образует остов, на который в строгой очередности «нанизаны» духовные распевы различной гимнографической нагрузки. При общем впечатлении «внешне-положенного», закрепленного порядка их следования, контрольно-определяющим в *Литургии* является семантическое соответствие текста их форме, интонационности, обнаруживаемой в области тематизма, лада, ритмики и т.д. Таким образом, на первом плане оказывается задача создания музыкального эквивалента читаемой молитвы ее духовному содержанию, а также высказываемому ею благовеянному чувству духовного служения.

Вводимые в *Литургии* С. Бузилэ такие канонические песнопения, как *аллилуйи, тропари, ектеньи* повсеместно подчеркнута-лаконичны и изложены чаще всего в виде четырехтактного музыкального построения, где преобладает силлабический стиль, иногда обнаруживающий тенденцию распевания слогов (№7, №8 *Doamne miluește*, №36 *Doamne miluește*) или мелодизации всего текста, в том числе мелизматической (№33 *Amin*, №37 *Dă Doamne*).

В осмысленном, выразительном пропевании текста большая роль отводится артикуляции. Несмотря на высотные изменения, различия в произношении гласных и согласных, расчлененность смежных звуков и слогов должна быть минимальной; гласная каждого слога должна переливаться в последующую гласную, образуя непрерывную, сквозную вокально-речевую линию. Принятый способ исполнения соответствует целостному экспонированию

<sup>2</sup> Написание имени И. Кирияка здесь дано в соответствии с формой посвящения, принятой в партитуре.

<sup>3</sup> Сочинение не издано, в данной статье нумерация страниц приводится по авторской рукописи.

музыкальной мысли, где находит свое воплощение система единения слова и музыкальной интонации.

В более развернутых частях (№17 *Fericirile*, №94 *Bine este cuvîntat*, №67 *Simbolul credinței*, №12 *Slavă Tatălui*, №18 *Veniți să ne închinăm*, №72 *Cuvine-se cu adevărat*) наблюдается мелодическая линия широкого дыхания. Ее отличают такие характерные признаки, как ввод скачков на широкий интервал (кварта, секста), упругий ритм пунктирных длительностей. При опоре на ясную гармоническую вертикаль варьируется направление движения мелодической линии голосов (№67 *Simbolul credinței*, №106 *Mărire Tatălui*, №12 *Slavă Tatălui*).

Тематические мотивы обнаруживают связь с песенными либо романсовыми интонациями, отличающимися широким диапазоном. Часто используемые хроматизмы в значительной мере способствуют разнообразию их звучания. Фразировка носит характер классической завершенности. Система внутренних связей, опирающаяся на вариантную повторность, секвентность, имитации, дает в дальнейшем перспективу тематического обновления, часто сочетаемого с насыщенным фактурно-аккордовым изложением (как, например, при гармонизации каждого звена секвенции в №92 *Unul Sfînt*). Такова и длительно пропеваемая мелодия в партии солирующего голоса в №12 *Slava Tatălui* и №17 *Fericirile*. Обнаруживаемая некоторая гармоническая незавершенность, разомкнутость окончания фраз (на терции или квинте основного трезвучия) служит дополнительным импульсом для дальнейшего развертывания или разработки музыкального материала.

Принцип обновления формы при общей ее строфичности характерен для большей части развернутых хоровых номеров, отличающихся внутренним единством музыкального тематизма. При этом автор разнообразит приемы его развития. Так, в №18 *Veniți să ne închinăm* при общей форме песнопения *ABB<sub>1</sub>* стреттно-каноническое вступление голосов сменяется вариантным проведением попевок в восходящем и нисходящем движении. Далее, в свою очередь, появляются секвентно-канонические проведения в двух голосах, отличающиеся мягким, напевным характером (т.14). Секвенция, достигая кульминационной вершины, приводит к вертикальному перестраиванию фактуры и модуляции в *Des-dur*. Регистровый спад возвращает не только к исходному тональному уровню, но и к повторению всей строфы при буквальном сохранении секвентного звена. После неточных канонических секвенций возврат уже звучавшей тональности *Des-dur* (при исходной *Es-dur*), придает каденции на пониженной VI ступени, благодаря варьированию, несколько обновленный колорит.

С композиционной точки зрения весьма показательным славительное песнопение №17 *Fericirile*, написанное в трехчастной форме. При всей гармонической насыщенности, фактура во вступлении (*Andantino*) отличается мягким характером звучания благодаря печальным распевным интонациям в мелодии на фоне секундовых ходов в партиях дополняющих голосов. Светлое, возвышенно-приподнятое настроение в начале темы сопрано (*Più mosso*) возникает после эффекта ухода, угасания звучности во вступлении. Достигнутый контраст способствует активному ожиданию дальнейшего развития, открываемого стреттно-имитационными проведениями той же темы, дублированной в терцию и закрепляющей настроение радости, благостного верования.

В следующей строфе обозначается диалог, где проведению темы в нижних голосах отвечает пара верхних. Далее строфа *Fericirilei cei flămânzi* привносит контраст по сравнению с предыдущим развитием благодаря декламационно-выстроенной мелодической линии, которую характеризует репетиционное повторение звуков, торжественный колорит тональности *As-dur*, пунктирный ритм.

Реприза основной темы после ее повторного сольного ввода, но уже в *F-dur*, изменена, и особенно существенно — в третьем проведении темы, которое основано на вычленении интонационных звеньев, имитационно перебрасываемых из одной партии в другую. Стреттно

изложение призвано активизировать общее динамическое движение и логично подготовить вторую часть — *Allegretto*. Характер радостного оживления привносят незатейливые, игривые интонации этой части, оформленные движением в активном танцевальном ритме (3/8), с характерным признаком «притопа» (с. 24 и далее).

Жанровое разнообразие *Fericirile* подтверждено и третьей частью — *Andante religioso*, где заметно смещение смысловых акцентов в сферу образности, связанной с возвышенно-углубленным чувством верования. Песенная мелодия, спокойно льющаяся в своем плавном движении, вводит в состояние умиротворения и покоя. Мягкая пластика интонационного оборота, завершающего музыкальную фразу на словах «*pentru mine...*», естественно вливается в *tutti*'йное звучание заключительного раздела *Bucurați-vă...* Тенденция озвучивания каждого слога либо «микрораспева» гласных, движение четвертными и восьмыми в узком диапазоне в заключительном эпизоде призваны отразить приподнято-гимнический настрой и непоколебимый характер вдохновенного служения Господу.

Подводя итог нашим наблюдениям, заметим, что в плане общей композиции в *Литургии* усматривается определенная иерархичность структуры. Так, например, при общей строфичности, в *Fericirile* присутствуют признаки циклической композиции, подчеркнутые средствами темпового, тематического, тонального, метроритмического и даже жанрового контраста; при этом в первой части — *Più mosso* — обнаруживается репризная трехчастность.

текст	<i>Întru-mpărăția Ta...</i>	<i>Fericirile cei săraci...</i>	<i>Fericirile cei ce plâng...</i>	<i>Fericirile cei blânzi...</i>	<i>Fericirile cei flămânzi...</i>
темп	<i>Andantino</i>	<i>Più mosso</i>			
части	вступление	strofa 1	strofa 2	strofa 3	strofa 4
количество голосов	4	1	2–3	2–4	4
тональность	<i>d</i> → <i>As</i>	<i>E</i>	<i>E</i>	<i>E</i>	<i>As</i> → <i>F</i>
такты	11	12	8	12	13
темы	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>c</i>

<i>Fericirile cei milostivi...</i>	<i>Fericirile cei curați...</i>	<i>Fericirile făcători pace...</i>	<i>Fericirile cei prigoniți...</i>	<i>Fericirile veți fi...</i>	<i>Bucurați-vă...</i>
			<i>Allegretto</i>	<i>Andante religioso</i>	
strofa 5	strofa 6	strofa 7	strofa 8	strofa 9	strofa 10 (coda)
1	3	4 (polif.)	4	4 (solo)	4 (tutti)
<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>b</i> → <i>As</i>	<i>Es</i>	<i>as</i>
9	8	13	20	12	6
<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>

К стиливым приметам духовного произведения С. Бузилэ в полной мере относится гибкое и разнообразное использование тональной палитры, как на уровне развернутых по форме частей, так и на микроуровне распевания четырех тактов: *Amin*, с. 40; *Dă Doamne*, с. 120; *Amin*, с. 112. В условиях расширенной ладо-тонально системы стремление придать прочность тональному центру выявляется постепенно, за счет центростремительных функциональных отношений, подготавливаемых не с самого начала песнопений, где в качестве «стартового» ввода дано не основное трезвучие тонической функции, с устоем на I ступени в басу, а его обращение (как в №37 *Dă Doamne*, с. 42 или в №42 *Amin*, с. 46). В другом случае используется также  $S_6$  (№36 *Dă Doamne*, с. 42), III ступень (№64 *Amin*, с. 65). Все это создает некоторые неудобства для исполнителей, особенно в случае начала с увеличенного трезвучия, как в *Slavă Ție, Doamne*, с. 36.

В свою очередь, расширение, обогащение тональной палитры песнопений происходит благодаря разнообразному соотношению или сопоставлению тональностей, находящихся в различных степенях родства. Наряду с эпизодическими сменами тональностей, композитор прибегает и к более ярким их сопоставлениям, применяемым с целью «расцвечивания» частей в песнопениях, более развернутых по форме, что способствует качественному обновлению их музыкального колорита (так, например, в №17 *Fericirile*).

Выбор тональностей, как и процесс модулирования, помогает рельефно выделить и тонально обособить части *Литургии*. Индивидуализации авторского гармонического почерка способствует метод усложнения, расширения спектра тонально-функциональной гармонии посредством широкого ввода хроматизмов, что приводит к обострению внутрिलाдовых тяготений, обеспечивающих плавную, естественную подготовку тональностей в *Cuvine-se cu adevărat*, с. 98 и в *Slavă Ție Doamne*, с. 36, и т.д.

Обогащение ладовой системы, усложнение аккордики, частое модулирование сопряжено с усилением линейной функции аккордов — появлением различного рода проходящих, вспомогательных созвучий, а также с хроматическим движением, что порой делает гармонический стиль непривычно усложненным для церковного хорового письма (как, например, в №3 *Doamne miluește*, с. 2). Хроматизация мелодической линии привносит напряженность и красочность в звучание, а ее применение в нескольких голосах поочередно или одновременно придает гармонической вертикали объемность (*Pre Tine Te lăudăm*, с. 92).

В заключение отметим, что, активное модулирование, сложность функциональных соотношений и гармонических связей, широкое использование сопоставлений мажоро-минорных красок в *Литургии* повсеместно определяет специфику индивидуально-творческого решения автора в написании данного духовного произведения. В то же время обилие альтераций и хроматизмов, усложненной аккордики, модуляций делают *Литургию* С. Бузилэ трудноисполнимой с точки зрения скромных возможностей церковных хоров. Здесь необходимо свободно владеть разнообразной техникой вокального интонирования, основанной на интонационно-интервальном ощущении гармонии, на осмыслении певцами проходящих и вспомогательных созвучий при опоре на возникающие в процессе модуляции тональности как на определенные, устойчивые. Это предполагает высокий уровень профессионализма исполнителей.

Важным средством музыкально-художественной выразительности для композитора является динамика. Об этом говорит хотя бы тот факт, что динамические оттенки выписаны в данной *Литургии* с особой тщательностью. В то же время очевидно, что автор рассчитывал на широкое исполнение своего произведения хорами профессионального уровня. Как известно, степень громкости голоса в хоре определяется обычно динамическими возможностями певцов, а также зависит от особенностей изложения — от фактуры, регистра, тесситуры. У С. Бузилэ начало многих разделов *Литургии* дано в высокой тесситуре у хоровых партий сопрано, теноров при средней динамике (искусственный ансамбль). Следовательно, композитор предполагал, что хористы должны обладать определенным опытом, прочными вокально-хоровыми навыками и умениями.

Дирижеры-практики неоднократно убеждались в зависимости динамики от темпа. Композитором умело учтена эта зависимость. Темп также соответствует жанру и характеру исполняемого песнопения и *Литургии* в целом.

Традиционные правила подхода к музыкальному оформлению *Литургии* аккуратно и скрупулезно точно выдержаны композитором. Своеобразие же ее заключается в том, что композитор предложил расширенное музыкальное оформление богослужебного действия, выписав и обновив даже те его разделы, где обычно используется простой повтор, как, например, в ектеньях. Наконец, богатая палитра тональных красок, которую так тонко ощущал композитор, по-новому освещает авторскую трактовку канонического текста, которая, при сохранении прочих параметров,

не противоречит традиции и делает адресную ориентацию распевов безошибочно верной в отношении православного христианского богослужения.

### Библиографические ссылки

1. BUZILĂ, S. *Enciclopedia interpretelor din Moldova*. Chișinău: ARC, 1999.
2. ПОЖАР, С. *Правду искал в Библии*. Рукопись из личного архива С. Пожара.
3. BUZILĂ, S. *Graiul neamului: Pagini din muzica corală națională*. Chișinău: Hyperion, 1991.

## TEMATICA MARIOLOGICĂ REFLECTATĂ ÎN CREAȚIA AVE MARIA DE V. CIOLAC

MARIOLOGICAL THEME REFLECTED IN THE WORK AVE MARIA BY V. CIOLAC

ECATERINA GÎRBU,

lector superior, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice

*Autoarea articolului prezintă un parcurs istoric privind apariția rugăciunii „Ave Maria” abordată de compozitorul V. Ciolac cu scopul reînvierii muzicii bisericești ce un timp îndelungat a fost interzisă la noi în țară. Se remarcă faptul că această compoziție se înscrie în spațiul sacral nou. Compozitorul utilizează textul canonic al rugăciunii catolice nominalizate, realizând o tratare individuală a acestuia în sensul adaptării la forma muzicală. În articol se propune o analiză detaliată a discursului muzical al lucrării ce conturează o schemă aparte, uneori urmând structura textuală, alteori abătându-se de la ea. Repetarea anumitor sintagme influențează structurarea materialului sonor.*

**Cuvinte cheie:** Ave Maria, formule melodice, text canonic, rugăciune, variere, refren, strofă, structură.

*The author presents a historical survey of the appearance of the prayer "Ave Maria" treated by the composer V. Ciolac in order to revive church music that was banned for a long time in our country. It is pointed out that this composition is part of the new sacred space. The author uses the canonical text of the nominated Catholic prayer realizing his individual treatment in order to adapt it to the musical form. The article proposes a detailed analysis of the musical discourse of the paper that outlines a particular scheme, sometimes following the textual structure, other times deviating from it. The repetition of certain phrases influences the sound material structuring.*

**Keywords:** Ave Maria, melodic formulas, canonical text, prayer, random, chorus, verse, structure.

În scolastica secolului XII alături de învățătura despre Isus Hristos, numită hristologie, începe să se dezvolte un curent special, mariologia, legat de reflectarea chipului Maicii Domnului, și anume relatarea celor mai însemnate evenimente ale vieții sale pământești și rolul important al Preasfântei în salvarea omenirii. De episodul evanghelic al Bunei Vestiri este legată și creația ce urmează a fi analizată, în special oglindirea momentului culminant al salutării Mariei de către Arhanghelul Gavriil, ce-i aduce vestea că Ea va fi Maica Mântuitorului, fiind redat în catolicism printr-o rugăciune strălucitoare Ave Maria (în ortodoxie o analogie este rugăciunea Preasfântă Născătoare de Dumnezeu, bucură-te). Apariția ei se datează aproximativ cu secolul XII, în această perioadă cântările în care se abordează tematica consacrată Maicii Domnului deja au parcurs o evoluție îndelungată, perfecționându-se în ceea ce privește cristalizarea celor mai expresive formule poetice și melodice.

Această rugăciune este o parte componentă a unui compartiment din cadrul *Officium* (Serviciu Divin) care se divizează în două grupe de bază: *officium nocturnum*, care mai este numit *Matutinum* (este alcătuit din trei Ceasuri nocturne) și *officium diurnum* (compus din Laude, Ceasul întâi, Ceasurile Mici, Vecernie și Completorii). O astfel de prezentare detaliată este justificată prin faptul că rugăciunea Ave Maria este un element indispensabil al părților introductive ce se citesc înainte de a începe Ceasurile, Laudele, Vecernia, fiind expusă alături de rugăciunea *Pater Noster* și ambele se reproduc cu o voce

aproape de șoaptă. *Ave Maria* de asemenea este inclusă și în compartimentul de încheiere a Completoriului [1].

Unul din cei mai de văză reprezentanți ai ordinului franciscanilor Sf. Antonius Patavinus, la începutul secolului XIII a introdus o nouă practică și anume de a citi rugăciunea *Ave Maria* de trei ori pe zi, proslăvind prin aceasta cele trei privilegii ale Fecioarei Maria — Puterea, Înțelepciunea și Milostivirea Ei. Puțin mai târziu *Ave Maria* este inclusă în cadrul rugăciunii *Angelus Domini*, reprezentând un refren ce divizează cele trei texte în care se descrie taina Întrupării Domnului (după tradiție această rugăciune este citită în Vatican în Piața Sf. Petru de către Papa în fiecare duminică la amiază, fiind precedată în același timp de predică).

În Enciclopedia Ortodoxă este propusă o informație succintă referitor la apariția acestei rugăciuni, menționând faptul că unul din izvoarele cele mai vechi ce conține un text grecesc care este aproape de *Preasfântă Născătoare, bucură-Te*, a fost găsit în Luxor (Egipt), fiind un ostracon, datat aproximativ cu secolele VI–VII [2]. Ceva mai târziu, începând cu secolele X–XI apare deja și în manuscrisele bizantine, în special în Evloghion, unde se indică faptul că rugăciunea nominalizată era citită de către preot sau popor în timpul principalei rugăciuni a Liturghiei — Anafora (care conținea pomenirea evenimentului Bunei Vestiri, citat după Evanghelie). Treptat, însă, începând cu secolul XVI, această rugăciune este înlocuită în Anaforă cu cântările *Cuvine-se cu Adevărat*.

În tradiția latină *Ave Maria* se întâlnește ca o cântare bisericească ce făcea parte din componența *missei* (conform Papei Grigore Cel Mare (sec.VII) — acesta este Ofertoriul duminicii a 4-a al Adventului). În afara Liturghiei, rugăciunea *Preasfântă născătoare, bucură-te* a fost utilizată ca una din cântările Vecerniei, de obicei fiind interpretată pe melodia glasului 4, în muzica bisericească rusă din perioada secolelor XVIII–XX sunt întrebuintate peste 70 de cântări de acest tip. În practica mănăstirilor grecești rugăciunea nominalizată poate fi cântată pe baza glasului 4 sau o altă variantă fiind expunerea foarte lentă a ei pe cele 8 glasuri, după principiul octoiului.

În cadrul vieții bisericești contemporane *Preasfântă născătoare, bucură-Te* este pe larg utilizată în rugăciunea cheleinică a monahilor (posibil sub influența tradițiilor occidentale, unde *Ave Maria* este citită tot atât de des cât și *Tatăl Nostru*), fiind inclusă în pravila de dimineață conform Ceaslovului rus, și în pravila de seară după Ceaslovul grec. Tot odată este una din rugăciunile care alcătuiește baza pravilei pentru mireni, călugărițe și călugări a Sfântului Serafim din Sarov, de asemenea fiind inclusă și în pravila Sfântului Dimitrie al Rostovului (cele cinci rugăciuni).

Secularizarea artei din secolele XII–XIII se produce prin prisma pătrunderii curentului de laicizare în tematica spirituală. În muzică acest proces este marcat de apariția motetului care se consideră un fenomen deosebit în istoria muzicii din perioada Renașterii. El reprezenta o lucrare polifonică multivocală, axată pe texte ce proveneau din cântările liturgice, laice sau folclorice. Ansamblul se forma din componente diverse independente unul față de altul, în triplum, cvadruplum puteau exista texte absolut opuse ca sens, însă suprapunerea liniilor orizontale constituia un tot întreg. De asemenea o practică răspândită în arta muzicală din perioada dată este adaptarea materialului religios (imnuri, antifone din cântarea gregoriană) la condițiile artei laice, astfel are loc interpenetrarea acestor două sfere. În acest sens un exemplu servește imnul *Ave Maris stella*, fiind foarte răspândit în Europa în spațiul temporal conturat. Astfel este necesar de a remarca faptul că procesul de secularizare a artei muzicale aduce la detașarea genurilor muzicii bisericești de la încadrarea lor în serviciul divin, devenind treptat o branșă a muzicii religioase, fiind interpretată în concertele muzicii laice. Tot în această paradigmă se înscrie și calea istorică străbătută pe parcursul secolelor a rugăciunii *Ave Maria*. Fiind abordată în creația compozitorilor G. Palestrina, F. Schubert, G. Verdi, F. Liszt etc., cântarea demonstrează actualitatea sa și în secolul XX, găsindu-și o tratare originală în viziunile autorilor contemporani ca, spre exemplu, V. Vavilov în Rusia, C. Ivanov în Belorusia, V. Ciolac în Republica Moldova.



Creația *Ave Maria* de V. Ciolac a fost compusă în anul 1999, în aspect cronologic a urmat după *Stabat Mater*, fiind atribuită perioadei care se caracterizează prin abordarea tematicii religioase cu scopul de reînviere a muzicii bisericești ce un timp îndelungat a fost interzisă la noi în țară. Astfel, putem remarca faptul că și această compoziție se înscrie în *spațiul sacral nou*. Lucrarea este scrisă pentru cor feminin și orchestra de cameră, care include: grupul instrumentelor de suflat (flaut, oboi, clarinetul în B, fagot,) vibrafon (percuție), din instrumentelor cu corzi limitându-se doar la viorile I și violoncele.

Compozitorul V. Ciolac utilizează textul canonic al rugăciunii nominalizate, realizând o tratare individuală a acestuia în sensul adaptării la forma muzicală. Textul original este alcătuit din șase rânduri poetice:

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum:  
 benedicta tu in mulieribus,  
 Et benedictus fructus ventrus Tui Iesus.  
 Sancta Maria, Mater Dei,  
 Ora pronobis peccatoribus  
 Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Textul tradus în română:

Bucură-Te, Maria, cea plină de har! Domnul este cu Tine:  
 Binecuvântată ești Tu între femei  
 Și binecuvântat este rodul pântecei Tău Isus.  
 Sfântă Maria, Maica lui Dumnezeu,  
 Roagă-Te pentru noi, păcătoșii,  
 Acum și în ceasul morții noastre. Amin.

Textul rugăciunii prezentat mai sus a fost alcătuit din două stihuri selectate din Evanghelia de la Luca. Primul: "Bucură-Te, Marie, Domnul este cu Tine, Binecuvântată ești Tu între femei", fiind rostit de Înger, iar al doilea — de Elisaveta: "Binecuvântată ești Tu între femei și Binecuvântat este rodul pântecei tău", cu un adaos care s-a întocmit în scurt timp de primii creștini: "că ai născut pe Mântuitorul sufletelor noastre", manifestându-și pietatea deosebită față de Maica Domnului. Anume această formă a rugăciunii s-a păstrat în cultul Ortodox inclusiv și până-n prezent. Pe când în credința catolică s-a produs o modificare a textului, în secolul al XVI-lea fiind completată printr-un adaos: "Sfântă Maria, Maica lui Dumnezeu, roagă-Te pentru noi păcătoșii, Acum și în ceasul morții noastre. Amin". Este cert faptul, că această rugăciune pe parcursul secolelor și-a găsit realizări de o varietate extraordinară în muzică, cele din primele secole majoritatea fiind anonime și se atribuie cântărilor bizantine.

V. Ciolac în lucrarea muzicală a sa utilizează textul rugăciunii în latină în special forma integrală a ei, ce se păstrează în cultul Catolic. Compozitorul recurge la extinderea textului, deoarece cele șase verseturi ale rugăciunii se pot încadra doar într-o formă de proporție mică, scurtă. Astfel, autorul aplică un procedeu des întâlnit în lucrul cu textul și anume repetarea rândurilor sau a cuvintelor textului, pentru amplificarea formei lucrării. Este necesar de a menționa faptul că această metodă oferă posibilitatea de a evidenția cuvintele cu o semnificație deosebită pentru a reda conceptul lucrării.

Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria,  
 Gratia plena, Dominus tecum  
 Benedicta tu in mulieribus,  
 Et benedictus fructus ventrus Tui Iesus.  
 Sancta Maria, Sancta Maria, Sancta Maria, Mater Dei,  
 Ora pronobis peccatirobus, ora pronobis peccatirobus  
 Nunc et in hora mortis nostrae.  
 Ora pronobis peccatirobus, ora pronobis peccatirobus  
 Nunc et in hora mortis nostrae.

Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria,  
Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria. Amen.

După o parcurgere simplă a textului putem marca faptul că se reliefează o structură tripartită grație repetării cuvintelor: Ave Maria, Sancta Maria, Ave Maria, această adresare la Maica Domnului reprezintă esența rugăciunii. Totodată, compozitorul prin intermediul procedeului menționat conturează și forma creației evidențiind în cadrul organizării interne o schiță alcătuită din trei strofe ce au o structură internă disproporțională. Prima strofă — **A** — este compusă din acele două verseturi Evangelice, care s-au păstrat în Ortodoxie și ca microstructură reprezintă un catren. A doua — **A<sub>1</sub>** — constituie adaosul la rugăciune ce se utilizează integral în cultul Catolic, și cea de a treia, — **A** — se formează datorită repetării cuvintelor *Ave Maria*, care servesc ca o încheiere și în același timp continuitatea textului prin revenirea la început producând impresie reprizei. Totodată repetarea cuvintelor ce constituie adresarea la Născătoarea de Dumnezeu pot fi considerate un refren, care este nu numai doar un element ce se evidențiază în cadrul textului, dar și un component integral al compoziției muzicale ce va contribui la profilarea anumitor compartimente ale formei muzicale a creației date. În acest sens este binevenită expresia muzicologului H. Riemann ce se referă la constituirea compoziției muzicale: "asemănările divizează, iar diferențierile unesc" [3], care poate fi atribuită și la textul dat, confirmând încă odată faptul că repetarea anumitor sintagme vor influența și structurarea materialului sonor. Este necesar de a marca faptul că, deși anume cuvinte au un rol primordial în lucrările vocale, totuși discursul muzical al lucrării date conturează o schemă aparte, uneori urmând structura textuală, alteori abătându-se de la ea.

*Ave Maria* începe cu o introducere în care muzica reflectă o imagine plină de afecțiune, confirmă acest fapt și remarca ce se referă la tempou — *comodo chiaro, con affezione*. Un rol aparte în evidențierea semanticii propuse îl joacă vibrafonul care grație specificului timbral mărește sensibilitatea atmosferei zgrăvite în acest compartiment, și anume el începe expunerea facturii instrumentale cu o consistență foarte străvezie. Grupul instrumentelor cu corzi plasează isonul care este constituit din octava tonicii (*e-moll*) fiind amplasată la violoncel și completată de subtonul tonicii (*mi-re*) emis de viorile I. În ansamblu cu acestea sună cvinta (*si*) la flaut, ce împreună cu isonul corzilor conturează ambitusul introducerii. Pe acest fundal vibrafonul expune o figurație monoritmă de optimi pe sunetele isonului ținut de corzi și flaut, la care se alătură și sunetul subdominantei (*la*), fiind repetate cu alternări arpegiate frânte și accente metrice deplasate. Această țesătură sonoră se va menține pe parcursul celor 9 măsuri, anume atât durează introducerea.

Linia melodică a vibrafonului se axează pe formulă de ostinato alcătuită din patru sunete *mi-re-la-si* ce intră în componența isonului. Compozitorul utilizează în cazul dat principiul de variație în bază de ostinato, utilizând permutație și intercalări neregulate ale sunetelor din formulă. Totodată menținerea proporției 4 sunete încadrate în metrul ternar alternativ produce impresie de desfășurare liberă.

Corul se include deja în măsura 2, începe la *p* doar cu partida soprano ce inițiază versul *Ave Maria*, fiind repetat de patru ori axându-se în plan intonativ pe cvinta tonicii (*si*). Arhitectonica introducerii conturează următoarea structură:  $a(2\text{ m.}) + a_1(2\text{ m.}) + a_2(2\text{ m.}) + a_3(2\text{ m.})$ , diferențierea frazelor intonative se produce doar în cadențe grație încercuirii cvintei, iar ultima repetare amplasează tonica (*e*). În pofida faptului de adresare a compozitorului la metrul alternativ cu variație între  $6/8$ ,  $9/8$  și  $12/8$ , dimensiunea frazelor se caracterizează printr-o simetrie ascunsă ce se încadrează în perimetrul unui pătrat metric de 9 măsuri. În același timp  $a_2$  fiind micșorată cu trei timpi care sunt recuperate în cadența la  $a_3$ .

Pe lângă faptul că acest compartiment introductiv îndeplinește funcția de introducere, în același timp el servește și ca un refren al lucrării date — acest fapt se va confirma în procesul analizei. O realizare originală ce ține de factura instrumentală se evidențiază în partida clarinetului in B, unde frazele intonative conturează o relație eterofonă cu linia melodică condusă de cor.

Organizarea ritmică sugerează intenția voalată a autorului de a reprezenta într-un mod ascuns sacralitatea numărului trei, ce în primul rând se asociază cu Sfânta Treime, deoarece măsurile ternare de

6/8, 9/8, 12/8 sunt cele care se alternează în perimetrul introducerii, evident și încadrarea materialului muzical în dimensiunea de 9 măsuri, demonstrează apartenența acestora la structura ternară. Astfel în plan semantic la un nivel mai puțin pronunțat se evidențiază faptul că Maica Domnului este Cea prin care s-a realizat lucrarea Lui Dumnezeu pentru a dezrobi lumea de păcat.

Includerea celor patru voci al corului se efectuează în compartimentul ce urmează notat cu cifra 1 care se echivalează cu o strofă (nu a textului, dar al structurii muzicale) și începe cu versurile: *Gratia plena Dominus tecum (Ceea ce ești plină de har, Domnul este cu tine)*. Factura instrumentală devine mai consistentă, sunt incluse toate instrumentele (*tutti*). Isonul ce a fost prezent în introducere și care este tradițional pentru cântările bizantine se evidențiază și în cadrul acestei secțiuni fiind deja expus de vocile basului axat pe intervalul de cvintă a tonicii (*mi – si*). Restul instrumentelor și vocilor ale corului constituie un complex vertical armonic cu clustere de secunde ce reprezintă o răsturnare a cvintacordului *la – mi – si – fa#*. Pe acest fundal se desfășoară linia melodică alcătuită din două fraze intonative ușor variate care pot fi structurate astfel:  $b (2 m) + b_1 (2 m)$  în care predomină iarăși sunetul *si* — cvinta tonicii.

Versurile ce urmează: *Benedicta Tu in mulieribus, Et Benedictus fructus ventrus Tui Jesus (Binecuvântată Ești Tu între femei și Binecuvântat este rodul pânteceului Tău)*, se înscriu în secțiunea care conturează o structură alcătuită din două fraze variate intonative, fiind organizate corespunzător versurilor. Tendința de a reflecta accentele textului în linia melodică a provocat utilizarea ritmului alternativ în fiecare măsură (5/8, 8/8, 9/8, 6/8, 7/8, 5/8, 6/8, 9/8). Astfel, linia melodică este puțin mai desfășurată comparativ cu primele compartimente. Punctul culminant (vârful melodic  $fa^2$ ) inițiază mișcarea treptată descendentă, semnalând o culminație locală în sensul dezvoltării dramatice din cadrul primei strofe.

Un alt fapt ce vorbește în favoarea realizării punctului culminant este interpretarea versurilor pe nuanța de *f*. Acest indiciu a apărut pentru prima dată, lucrarea a început cu *p*, apoi în secțiunea a doua a demarat *mf*, astfel marcajul nuanțelor dovedește o ascensiune a dinamicii ce aduce la amplificarea tensiunii din strofă, cadențele fiind evidențiate printr-o reducere a sonorității la *p*. Relieful descendentă a melodiei în care-și face apariția și un cromatism se produce grație unor succesiuni de secunde ce se evidențiază și în cuplarea vocilor pe verticală formând disonanțe, dar care nu provoacă disconfort. Din contra, linia melodică tentează prin simplitate și amintește de cântările bizantine.

Arhitectonica secțiunii a treia conturează o structură alcătuită la fel din două fraze intonative, însă, ele se deosebesc prin dimensiuni, deoarece anume versurile dictează în cazul dat proporțiile frazelor muzicale. Reieșind din legătura strânsă între versuri și linia melodică se evidențiază următoarea schemă:  $c (3 m) + c_1 (5 m)$ . Încadrarea frazei a doua ( $c_1$ ) în perimetrul a 5 măsuri este explicabilă, cadența ei este lărgită comparativ cu prima ( $c$ ) și durează 3 măsuri, fiind că ea servește drept încheiere pentru prima strofă. Bazându-ne pe structurarea frazelor putem constata faptul că forma strofei este bipartită, alcătuită din 2 secțiuni:  $b$  și  $c$ , care la rândul său sunt divizate în părți mai mici. Isonul axat pe intervalul de cvintă (*mi – si*) este ținut de grupul instrumentelor cu corzi și cele de suflat, creând impresia unui fundal diafan, grație căruia sonoritatea corului devine și mai pronunțată. În plan semantic se relevă acel strigăt de bucurie al Elizavetei, dar împreună cu ea și a întregii omeniri care așteaptă dezrobirea.

Urmează un compartiment nou marcat cu cifra 2, care se echivalează în sensul structural cu un rând al textului. Discursul muzical al corului readuce întocmai cele 4 fraze intonative a introducerii ( $a$ ), pe fundalul cărora sunt expuse versurile: *Sancta Maria (Sfântă Maria)*, fiind repetate de trei ori. Compartimentul dat se finalizează cu o cadență ce se axează pe cuvintele: *Mater Dei (Maica lui Dumnezeu)*. Cele mai esențiale schimbări din perimetrul refrenului *Sancta Maria* se produc în cadrul facturii, astfel, grupul instrumentelor de suflat se evidențiază prin migrarea unor formule intonative de la un instrument la altul, țesătura fiind extrem de transparentă. Isonul este ținut de fagot și corzi. O altă schimbare ce se reliefează în compartimentul dat ține de expunerea liniei melodice, care în introducerea

lucrării era expusă doar de soprano pe când aici sună toate vocile corului. Această secțiune reprezintă revenirea adresării la Maica Domnului care îndeplinește funcția de refren al lucrării date, după cum a fost deja menționat mai sus.

În continuare se desfășoară o secțiune notată cu cifra 3, alcătuită din trei fraze intonative ce amplasează un material sonor nou, care conturează următoarea schiță:  $d$  (2 m.) +  $d_1$  (3 m.) +  $e$  (4 m.). Discursul muzical inițiază imediat o atmosferă de maximă tensiune la **ff** care se amplifică datorită utilizării procedurii de accentuare a silabelor din cuvinte. În plan semantic repetarea de două ori a versului: *Ora pronobis peccatoribus (Roagă-Te pentru noi, păcătoșii)* redă acea stare sufletească a oamenilor plină de implorare, speranță și tensiune, iar evidențierea silabelor din cuvinte aduce la maximă încordare ce mărginește cu strigătul.

Factura instrumentală la fel contribuie la zăgrăvirea tabloului semantic. Salturile la interval de octavă în special la oboi și clarinet intensifică și mai mult tensiunea, după cum și pasajele arpegiate postate de corzi. Linia melodică a corzilor la fel participă la desfășurarea imaginii și conturează un desen a unui zigzag format din cvarte și cvinte (evidențind în special sunetele *mi-si*) care sună sever fiind plasat în diapazonul de două octave  $e^3 - e^1$ . În același timp melodia expusă de cor fiind dublată de flaut aduce o nuanță nouă ce relevă stare de implorare. Primele două fraze intonative  $d+d_1$  care expun versurile și repetarea lor se deosebesc prin gradul de amplificare al intonațiilor imploratoare și în același timp suspin care predomină mai ales în fraza a doua. Repetarea secunde descendente *mi-re* cu caracter de *lamento* contribuie totodată la mărirea dimensiunilor frazei date. Cel mai înalt punct al tensiunii se atinge în secțiunea  $e$  care continuă cu versurile *Nunc et in hora mortis nostrae (Acum și în ceasul morții noastre)*, deoarece în cadrul liniei melodice se amplasează secunda *mi-fa* accentuată fiind repetată de mai multe ori, practic pe parcursul întregii secțiuni. Amplificarea tensiunii pe parcursul celor trei fraze vorbește despre faptul că în perimetrul trasat de cele trei secțiuni se declanșează culminația întregii lucrări, dar care nu finisează aici ci continuă în compartimentul următor (cifra 4) și reprezintă o repetare exactă (cu excepția cadenței finale) a secțiunilor  $d+d_1+e$ . Părțile ce sunt notate cu cifrele 3 și 4 împreună alcătuiesc o strofă muzical-textuală în care rîndurile se repetă.

După o cadență impunătoare de 3 măsuri în care predomină isonare, realizată pe nuanța *diminuendo* și axată pe sunetele cvintacordului ce conturează tonica, corul este exclus și începe un compartiment instrumental de 4 măsuri, care servește ca o introducere pentru strofa textuală ce urmează. Factura se caracterizează prin preponderența intervalelor de octavă interpretate de instrumentele de suflat, în partida cărora se accentuează sunetele din registrul acut care producă o sonoritate stridentă. Procedul de evidențiere a notelor extreme din interval aduce la amplificarea tensiunii, de asemeni acest fapt se produce și grație plasării nuanței de **f**. Isonul pulsant pe fundalul căruia se desfășoară factura contribuie la susținerea intensității postate prin intervalul de septimă *mi-re* expus de violoncele oferind în același timp o tentă de severitate. Totodată viorile la fel participă la plasarea isonului cu intervalul de sextă *la-fa#*, care s-ar părea că poate să atenueze un pic sunarea sobră a violoncelor, totuși acest efect nu se produce deoarece sunetele extreme a isonului corzilor formează intervalul de nonă care la fel sună aspru.

Alternarea neregulată a metrului 6/8 (2t), 5/8 (1t), 6/8 (1t), după cum și deplasarea accentelor metrice prin accentuarea timpului I și V în prima măsură, I și IV în a doua, I și III în al treia măsură, I și IV în a patra măsură, contribuie de asemenea la intensificarea tensiunii. Compartimentul dat este marcat cu cifra 5 și poate fi echivalat cu o strofă ce este precedată de o introducere instrumentală în cadrul căreia a fost expus un material sonor nou. După care urmează refrenul *Ave Maria* interpretat de tenori pe nuanța *pianissimo* ce produce un contrast vădit cu secțiunea precedentă, revenirea la starea interiorizată a rugăciunii care a fost lansată la începutul lucrării. Acest compartiment, însă, se deosebește de primul prin organizarea structurii interne a formei care aici conturează următoarea schiță:  $f$  (4 m.) +  $a$  (3 m.) +  $a_1$  (2 m.) +  $a_2$  (2 m.) +  $a_3$  (2 m.) +  $a$  (3 m.) +  $a_1$  (2 m.) +  $a_2$  (2 m.) +  $a_3$  (2 m.) +  $g$  (4 m.).

Comparând schema refrenului expus la începutul lucrării cu cea propusă în final, putem menționa faptul că s-au produs schimbări în cadrul structurii interne a secțiunii *a* care este alcătuită din 3 măsuri. Inițial ea era expusă prin anacruză pe când aici se încadrează în perimetrul a 3 măsuri depline în măsura de 6/8. Schimbări esențiale au parvenit în factură, unde isonul este susținut de instrumentele cu corzi precum și fagot cu oboi. Viorile plasează sunetul *si* în registru acut — octava a III-a, prin acest fapt se evidențiază momentul de concentrare și maximă tensiune atinsă în final. Figurațiile expuse la început de vibrafon aici migrează la oboi și clarinetul în B. Linia melodică condusă de cor la fel înregistrează unele schimbări, comparativ cu introducerea, unde începe soprano, aici expunerea melodiei este inițiată de tenori, paralel vocile de la alt și bas în șoaptă pronunță textul integral al rugăciunii. Acest procedeu are un efect semnificativ în plan semantic confirmând faptul că pe lângă rugăciunea de obște fiecare în șoaptă poate să se adreseze la Maica Domnului și să fie auzit, în același timp să se pătrundă de spiritul înalt al rugăciunii care în final atinge o maximă concentrare. Tenorii interpretează secțiunea *a*, iar soprano în continuare expun *a*<sub>1</sub>, pe parcurs se succed doar aceste două voci, interpretând succesiv secțiunile din cadru acestei părți, producând impresia cântării antifonale bisericești. În schema deja propusă se evidențiază secțiunile *f* și *g*, unde *f* îndeplinește funcția de introducere instrumentală către refren și în același timp poate fi tratat ca un ecou, încheiere al culminației din compartimentul precedent după intensitatea desfășurată în perimetrul secțiunii date.

Creația se încheie cu textul *Amen* evidențind un fragment succint aparte, *g*, ce reprezintă *coda* întregii lucrări fiind reliefat și prin tempoul *Lento* cu predominarea duratelor de pătrime. Grație acestor mijloace de expresie *coda* produce impresia unui final impunător ce se axează pe interpretarea în octavă a tuturor vocilor corului după cum și a facturii instrumentale zugrăvind un tablou al unui consens total.

Arhitectonica lucrării *Ave Maria* conturează la nivel superior o formă tripartită **A – A<sub>1</sub> – A<sub>2</sub>**, în care **A** include microstructurile *a* (2 m.) + *a*<sub>1</sub> (2 m.) + *a*<sub>2</sub> (2 m.) + *a*<sub>3</sub> (2 m.) + *b* (2 m.) + *b*<sub>1</sub> (2 m.) + *c* (3 m.) + *c*<sub>1</sub> (5 m.), apoi urmează **A<sub>1</sub>** fiind compus din *a* (2 m.) + *a*<sub>1</sub> (2 m.) + *a*<sub>2</sub> (2 m.) + *a*<sub>3</sub> (2 m.) + *d* (2 m.) + *d*<sub>1</sub> (3 m.) + *e* (4 m.), se încheie cu **A<sub>2</sub>** alcătuit din *f* (4 m.) + *a* (3 m.) + *a*<sub>1</sub> (2 m.) + *a*<sub>2</sub> (2 m.) + *a*<sub>3</sub> (2 m.) + *a* (3 m.) + *a*<sub>1</sub> (2 m.) + *a*<sub>2</sub> (2 m.) + *a*<sub>3</sub> (2 m.) + *g* (4 m.). Astfel, se reliefează o formă strofică variantică unde microstructurile *a* joacă rolul refrenului, iar celelalte secțiuni se înscriu în perimetrul strofei conturat de către refren. Anume repetarea divizează compoziția muzicală în compartimente mai ample evidențind macrostructura lucrării, refrenul constituind totodată și centru de pondere.

Părți	<b>A</b>		<b>A<sub>1</sub></b>		<b>A<sub>2</sub></b>	
Compartimente	<i>a</i> + <i>a</i> <sub>1</sub> + <i>a</i> <sub>2</sub> + <i>a</i> <sub>3</sub>	<i>b</i> + <i>b</i> <sub>1</sub> + <i>c</i> + <i>c</i> <sub>1</sub>	<i>a</i> + <i>a</i> <sub>1</sub> + <i>a</i> <sub>2</sub> + <i>a</i> <sub>3</sub>	<i>d</i> + <i>d</i> <sub>1</sub> + <i>e</i>	<i>f</i> + <i>a</i> + <i>a</i> <sub>1</sub> + <i>a</i> <sub>2</sub> + <i>a</i> <sub>3</sub> + <i>a</i> + <i>a</i> <sub>1</sub> + <i>a</i> <sub>2</sub> + <i>a</i> <sub>3</sub>	<i>g</i>
Măsuri	2 + 2 + 2 + 2	2 + 2 + 3 + 5	2 + 2 + 2 + 2	2 + 3 + 4	4 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2	4

Compozitorul V. Ciolac utilizează textul canonic al rugăciunii nominalizate, realizând o tratare individuală a acestuia în sensul adaptării la forma muzicală, creând o lucrare vocal-instrumentală de dimensiuni mici în care rolul principal îl joacă corul. În același timp autorul propune o viziune contemporană asupra rugăciunii păstrând interpretarea în limba latină și textul integral accentuând prin acest fapt apartenența rugăciunii la cultul catolic.

### Referințe bibliografice

1. КЮРЕГЯН, Т., МОСКВА, Ю., ХОЛОПОВ, Ю. *Григорианский хорал*: учеб. пособие. Москва: Московская консерватория, 2008.
2. ЛУКАШЕВИЧ, А.А. «Богородице Дево». В: *Православная энциклопедия* [online]. Москва, [2009], т. 5, [accesat 5 mar. 2014], с. 504–505. Disponibil: <http://www.pravenc.ru/text/149529.html>.

3. РИМАН, Г. *Музыкальный словарь*. Под ред. Ю.Энгеля. Москва: Изд-во. Б. Юргенсона, 1901.
4. РИМАН, Г. *Музыкальный словарь* [online]. Москва: ДиректМедиа Паблишинг, 2008 [accesat 12 iun. 2014]. Disponibil: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Музыкальный%20словарь>.

**VALORIFICAREA MELODIEI PSALTICE ORIGINALE  
ÎN RUGĂCIUNEA LITURGICĂ DOAMNE STRIGAT-AM ÎN GLASUL AL 6-LEA  
DIN IMNELE VECERNIEI ȘI UTRENIEI DE MIHAIL BEREZOVSCHI**

REVALUATION OF THE ORIGINAL PSALTIC MELODY IN THE LITURGICAL PRAYER *LORD I CALLED  
THE SIXTH MODE FROM THE VESPERS AND MATINS HYMNS* BY M. BEREZOVSCHI

**HRISTINA BARBANOI,**  
lector universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Acest articol vine să completeze cercetările științifice consacrate muzicii religioase și în special celei de tradiție bizantină în muzicologia din Republica Moldova. Ne-am propus o analiză care să descopere cititorului felul în care compozitorul a reușit să valorifice monodia bizantină din perspectiva tipologiei genuistice, conceptului melodic, organizării melo-poetice și arhitectonice, precum și cadrului modal al acesteia, și totodată să îi atribuie o haină omofono-armonică deosebită.*

**Cuvinte-cheie:** *M. Berezovschi, surse psaltice, monodie bizantină, partitură corală, cadru modal, procedee armonice și polifonice.*

*This article completes the scientific studies dedicated to religious music and especially to that of Byzantine tradition in the musicology from the Republic of Moldova. The author has proposed an analysis that reveals to the reader the way in which M. Berezovschi managed to develop the Byzantine monody according to the genre typology, melodic concept, melo-poetical and architectural organization, as well as the modal context of psaltic monody, and at the same time to confer it an original harmonic coat.*

**Keywords:** *M. Berezovschi, psaltic sources, Byzantine monody, choral score, modal context, harmonic and polyphonic procedures.*

Mihail Berezovschi este o personalitate marcantă în istoria artei corale din Basarabia, reușind să scrie o pagină importantă în acest domeniu. Fiind un adevărat maestru al baghetei dirijorale, este numit, în 1891, în calitate de dirijor-adjunct al *Corului Arhieresc* de la Catedrala din Chișinău — unicul cor de profesioniști din Basarabia secolului al XIX-lea – începutul sec. XX, iar din 1904 vine în fruntea colectivului în calitate de conducător. Corul Arhieresc condus de el lua parte nu doar la manifestările cu conținut religios și patriotic, dar și la cele muzical-artistice laice.

Urmând exemplul lui A. Arhanghelski (1887) la Sankt-Petersburg și al lui G. Musicescu la Iași (1895), și în urma experienței personale, M. Berezovschi reușește să introducă vocile feminine în corul său profesionist, lărgind în așa fel posibilitățile tehnice ale colectivului și rezolvând problema completării partidelor de discanți și altiști. În afară de Corul Arhieresc de la Catedrala din Chișinău pe care îl conducea, M. Berezovschi mai era dirijor și pentru alte colective corale, printre care numim: Corul Seminarului Teologic din Chișinău, Corul Școlii eparhiale de fete din Chișinău, Corul Școlilor de cântăreți, ș.a.

Introducerea oficială a limbii române în serviciul divin, în locul celei slavone bisericești, a înaintat noi cerințe, atât în fața Corului Catedralei mitropolitane, cât și a conducătorului ei, ceea ce a condiționat crearea ulterioară a unei compoziții de proporții, ne referim aici la ciclul *Imnele Sfintei Liturghii a Sfântului Ioan Gură de Aur*, iar mai târziu și a *Imnelor Vecerniei și Utreniei* din care face parte și rugăciunea *Doamne strigat-am* pe care ne-am propus să o analizăm în acest articol.

Marele teolog Gala Galaction menționează în scrierile sale despre minunatul cor arhieresc, condus de Mihail Berezovschi afirmând următoarele: “Cântarea din această catedrală reprezintă cununa originalității și a valorii artistice, pentru acest prim altar al Basarabiei. M-a învrednicit Dumnezeu să asist,

acum vreo doi ani, la o liturghie în Capela Sixtină din Vatican. Am auzit, prin urmare, celebrul cor din Capela Sixtină. Când am revenit în țară cu însuflețire: — Maestre, am auzit, în Roma, corul de la Capela Sixtină și mi-am mărturisit mie și altora: corul lui Berezovschi este superior” [1]. Sunt aprecieri foarte înalte care mărturisesc despre profesionalismul și dăruirea cu care muncea marele compozitor și dirijor.

Ciclul *Imnele Vecerniei și Utreniei*, alături de *Imnele Sfintei Liturghii* reprezintă partea cea mai valoroasă a moștenirii componistice lăsate de renumitul compozitor. Ciclul *Imnele Vecerniei și Utreniei* este scris pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale, după cum indică însuși Mihail Berezovschi pe coperta acestui ciclu, precizând totodată și faptul că acesta cuprinde rugăciuni din Triod, Sfintele Paști, Te-Deum și Sfințirea Bisericii [2]. Creațiile ciclului sus-menționat apar în concordanță cu ordinea în care trebuie să fie executate, inițial cele din cadrul Vecerniei, apoi și creațiile de la Utrenie.

Am observat și aceea că M. Berezovschi a încercat să realizeze de fapt o culegere care să-i ușureze munca de conducător și dirijor de cor, întrucât pentru un șir de rugăciuni el oferă mai multe linii melodice armonizate, probabil cu scopul de a le alterna. Din cele 68 de numere pe care ni le prezintă Cuprinsul ciclului *Imnele Vecerniei și Utreniei*, primele 27 pac parte din rânduiala Vecerniei, adică până la rugăciunea *Bogații au sărăcit* inclusiv, restul rugăciunilor se înscriu în structura Utreniei.

Pe lângă rugăciuni precum *Doamne strigat-am, Dumnezeu este Domnul, troparele Învierii* care sunt date de compozitor în toate cele 8 glasuri ale Octoihului, de mare ajutor și utilitate pentru un dirijor de cor sunt și *mărimurile* diferitor sărbători importante din calendarul bisericesc, iar compozitorul include în ciclul său chiar 19 Mărimuri pentru sărbători diferite, dintre care menționăm: Nașterea Maicii Domnului, Ziua Sfintei Cruci, Cuvioasa Parascheva, Arhanghelii Mihail și Gavriil, Intrarea Maicii Domnului în Biserică, Sfântul Părinte Ierarh Nicolae, Nașterea Domnului, Botezul Domnului etc. Ba mai mult ca atât, compozitorul include și creații care se cântă numai în perioada Postului Mare, precum și lucrări care se cântă anume în cadrul Dumnezeieștii Liturghii Cea mai Înainte Sfințită, sau ectenii din Slujba Sfintelor Patimi, canonul Învierii, catavasii, irmoase și tropare de la diferite sărbători.

Dorim să menționăm aici și faptul că acest ciclu se bucură de popularitate și este pe larg utilizat în bisericile din țara noastră, fiind de un real ajutor conducătorilor de coruri bisericești, anume datorită acelor rugăciuni pe care le cuprinde, dar și datorită comodității în utilizare.

Rugăciunea *Doamne strigat-am* se cântă la Vecernie și conține versetele Psalmului 140, scris de Proorocul David. Sfântul Ioan Gură-de-Aur în învățăturile sale ne spune că acest psalm trebuie să fie citit în fiecare seară, fiind un mijloc tămăduitor pentru curățirea de păcate. Trebuie de menționat faptul că textul neschimbat al acestui psalm se cântă în fiecare săptămână, preluând în fiecare sâmbătă seara, la Vecernie, melodia următorului glas, din cele 8, pe care le cunoaște Biserica Ortodoxă conform Octoihului.

Interesant ni s-a părut faptul că în culegerea *Imnele Vecerniei și Utreniei*, unde pentru celelalte glasuri, respectiv de la 1–5, 7 și 8 compozitorul M. Berezovschi a optat pentru tradiția Bisericii ruse la capitolul glasuri, bazată pe un anumit model melodic-armonic, specific fiecărui glas în parte. Pentru glasul 6 anume, compozitorul a apelat la tradiția muzicii psaltice, de origine bizantină, cu glasurile corespunzătoare ei, însă a omis indicarea acestui lucru în culegerea sa. Probabil din acest motiv, cercetătorul E. Nagacevski, în cartea sa intitulată *Mihail Berezovschi — dirijor de cor și compozitor*, în Anexa nr.1, acolo unde propune o clasificare a creațiilor din acest ciclu conform 4 criterii (A. Lucrări originale, B. Armonizări ale melodiilor basarabene din Psaltichie, C. Aranjamente ale melodiilor bisericești ale altor popoare și D. Aranjamente ale melodiilor altor compozitori), nu indică și acest exemplu de armonizare a melodiei din psaltichie [3, p. 41].

Dorim să menționăm faptul că rare sunt cazurile când această minunată creație de o frumusețe deosebită este interpretată de către corurile bisericilor din țara noastră. Asta și datorită faptului că în bisericile noastre se dă totuși preferință tradiției rusești, cu privire la glasuri, care sunt și mai ușor de asimilat, și mai facile ca interpretare.

O altă explicație în acest sens este și aceea că majoritatea corurilor din bisericile de la sate în special, au posibilități limitate. Dar nu dorim să generalizăm, pentru că întâlnim și coruri profesionale, inclusiv prin localitățile rurale, ce-i drept, totuși în marea lor majoritate le întâlnim în bisericile din orașele țării sau din centrele raionale. Deși am frecventat mai multe biserici din Chișinău, nici măcar la Catedrala Mitropolitană “Nașterea Domnului” nu am auzit să fie interpretată această variantă a rugăciunii *Doamne strigat-am în glasul 6* după tradiția cântării bizantine. Unica biserică în care totuși am avut plăcerea să aud această capodoperă a fost Biserica *Sf. Dumitru* din Chișinău, care și posedă un cor profesionist, capabil să interpreteze o creație cu un astfel de grad de dificultate. Însă și la această Biserică, cântarea despre care vorbim nu se prea interpretează anume în cadrul Vecerniei, conform menirii sale principale, fiind mai degrabă auzită la sfârșitul Liturghiei în calitate de piesă de concert, în timpul când preoții se împărtășesc cu Sfintele Daruri în Altar. Creația *Doamne strigat-am* în aceste cazuri reprezintă o frumoasă pată modală în contextul preponderent omofono-armonic ce caracterizează celelalte cântări ce se interpretează în cadrul Sfintei Liturghii. Uneori mai este interpretată în cadrul manifestărilor artistice din sălile de concert de la noi. Și în Fondul de Aur al Radio-Televiziunii Naționale Moldovenești se găsește o înregistrare a acestei armonizări în interpretarea Capelei Corale *Moldova*. Corul mixt al bisericii “Sfântul Dumitru” din Chișinău, (cor care în prezent nu mai ființează), sub conducerea dirigoarei Diana Drăguță a participat și la un prestigios Festival Internațional de Muzică Bisericească din orașul Hajnowka, Polonia, ediția XXX, unde au interpretat cu succes această creație (solist tenorul Gheorghe Barbanoi), reușind să se poziționeze pe locul 2. Prin participarea acestui cor la respectivul festival, lumea prezentă acolo a putut face cunoștință cu această creație extraordinară semnată de compozitorul basarabean.

Privitor la armonizarea înfăptuită de compozitorul M. Berezovschi, de la bun început se simte intenția sa de a reliefa frumusețea liniei solistice, acompaniate de unison la toate celelalte 3 voci ale corului, în octavă dublă. Este deja un lucru cunoscut faptul că pedala armonică a isonului este un procedeu specific care însoțește desfășurarea monodiei psaltice. Ba mai mult, autorul însuși indică pentru vocile susținătoare interpretarea *cu gura închisă*, care la fel este procedeu deosebit de frecvent întâlnit în muzica bizantină pe mai multe voci. Deseori, frazele muzicale se termină la unison sau în acorduri incomplete.

Chiar din prima frază a solistului este foarte clară apartenența melodiei la euhul 6, care conține secunda mărită între cea de-a doua și a treia treaptă a celor 2 tetracorduri. Numai că în cazul rugăciunii *Doamne strigat-am* se observă apartenența melodiei la una din cele 3 scări secundare ce aparțin glasului 6, numite *mixte*, în care un tetracord este cromatic și altul diatonic. Aici avem scara cromatică mixtă cu primul tetracord cromatic și al doilea diatonic.



Amintim că glasul 6 este plagalul glasului 2, de la care împrumută parte din cheie. Are cheia, lângă care se scrie uneori și tonica *pa (re)*. Folosește scara cromatică bazată pe sistemul roții (șir de pentacorduri). Grigore Panțiru, în cartea sa *Notația și Ehurile muzicii bizantine* ilustrează foarte elocvent acest lucru: [4, p. 238].

În sistemul temperat, scara cromatică a glasului 6 are următoarea structură componentă:

Intonația glasului [4, p. 239]:

Scara cromatică căreia aparține melodia rugăciunii *Doamne strigat-am* analizată de noi este următoarea:

[4, p. 242].

Melodia inițială este transpusă la o cvartă ascendentă, în conformitate cu necesitățile corului mixt și cu diapazonul vocilor acestuia. Respectiv, scara va fi nu de la *pa (re)*, ci de la *di (sol)*, având cea secundă mărită specifică între sunetele *la-bemol – si-becar*. Melodia psaltică modală capătă tratare modal-tonală.

Deși în partitură apare și nota *mi-bemol*, care dacă ar fi urmată de nota *fa-diez* ar crea și secunda mărită specifică tetracordului al doilea din scara primară a glasului 6, respectiv nu am avea un mod mixt, totuși nota *fa-diez* nu apare în îmbinare cu *mi-bemol*, ceea ce ne-a condus spre concluzia că treapta *mi-bemol* apare în această creație ca un indicator al modulației armonice în tonalitatea subdominantei, mai cu seamă că aceasta apare anume în momentele cu factură dezvoltată și bogată, de tip omofono-armonic. Mihail Berezovschi folosește totuși alterarea ascendentă a treptei a VII-a a modului doar în formula cadențială tonală, unde linia melodică din vocea sopranelor și cea a bașilor formează o formulă de trecere cu ceea ce numim noi contrarietate (la soprane sună *fa-diez*, iar la bași *fa-becar*), cu toate acestea, efectul care se creează este unul inedit, ca o aluzie modală originală.

În scara originală a glasului 6, cadența perfectă și finală se face pe *pa (re)*, uneori finala pe *di (sol)*, iar imperfectă pe *di (sol)* și *ke (la)* [4; 5]. În armonizarea lui M. Berezovschi, conform acelei cvarte ascendente la care s-a realizat transpoziția ar trebui să avem: cadența perfectă și finală pe *di (sol)*, uneori

pe *ni* (*do*), iar imperfectă pe *ni* (*do*) și *pa* (*re*). Ori, în partitură observăm anume aceste tipuri de cadențe, anume pe notele conforme cu definiția.

În procesul cercetării, este sesizabilă și alternarea dintre momente de psaltichie în care, pe fonul unisonului, se așterne foarte suav melodia solistului și cele în care predomină o factură bogată de tip omofono-armonic. Drept exemplu ne pot servi chiar primele 3 fraze, în care primele două sună ca o veritabilă psaltichie, urmată în cea de-a treia frază de replica întregului cor, inclusiv cu o factură îmbogățită prin divizarea bașilor.

După cum am putut observa, în partitură compozitorul a evitat să grupeze creația în măsuri. De altfel, la începutul creației sunt indicate doar cele două chei: cheia sol și cheia fa, fără a mai indica armura sau măsura. Pe parcursul creației apar doar niște bare orientative ce indică sfârșitul unei fraze muzicale. Lipsa barelor de tact, vine din nou ca un indicator al influenței muzicii de tradiție bizantină, unde știm că acestea lipsesc, discursul muzical desfășurându-se ca un flux neîntreput, purtător al rugăciunii credincioșilor, înălțate spre cer.

Cu privire la relația muzică-text se conturează *tipul stihiraric* care reprezintă în cântarea bizantină tempoul moderat în mișcare liniștită, apropiat ca viteză și caracter de cel indicat prin *Andante*, *Andantino* și *Moderato* din muzica universală. Deși compozitorul M. Berezovschi nu indică vre-un tempou, totuși desfășurarea melodiei dictează un tempou liniștit. Datorită evoluării într-o viteză moderată a cântării, ritmica acestui imn folosește, pe lângă *formele de tip silabic*, și altele mai dezvoltate de *tip melismatic*. Observăm și strânsa legătură a muzicii cu textul. În cazul de față, muzica este o fidelă purtătoare a mesajului verbal, care reușește să traducă prin limbajul sunetelor profunzimea textului.

Veșmântul armonic care vine să îmbrace frumoasa linie melodică este destul de simplu, dar în același timp rafinat. Spre exemplu, după primele 2 fraze solistice de la începutul rugăciunii, intervine o oază armonică cu o factură bogată care sună în zona subdominantei Sol-majorului. Compozitorul folosește așa turații armonice ca:  $S_6 - t_4^6 - II_5^6 - VI_4^6 - S_4^6 - VI_4^6 - II_5^6 - t_4^6 - D_2 - t_6 - D_3^4 - t$ , toate aceste funcții armonice sună în tonalitatea do-minor. După această intervenție de factură omofono-armonică, linia solistului își prelungește discursul melodic acompaniat de același unison din partea celorlalte voci ale corului. După care din nou intervine factura acordică conturând, de această dată în tonalitatea de bază — Sol-major:  $T - S - T_4^6 - S_6 - T - S = t - t_2 - S_6 - t_4^6 - II_5^6 - t_4^6 - D_2 - t_6 - D_3^4 - t$ . Vedem așadar că în armonizare compozitorul include modulații în sfera subdominantei, alături de care mai utilizează și unele turații de trecere, dar nu lipsesc și acordurile cu structură incompletă sau care nu pot fi apreciate conform regulilor armoniei clasice, deoarece are loc interpenetrarea elementelor armonice cu cele de natură modală, ca o îmbinare armonioasă a 2 tradiții diferite, dar care, datorită măiestriei compozitorului, se îmbină perfect.

După acest model pe care l-am descris mai sus sunt armonizate și celelalte stihuri care urmează, așa cum indică și compozitorul, care utilizează aceleași numere pentru indicarea frazelor, pe care le-a folosit și în primele 5 stihuri.

Concluzionând, dorim să menționăm faptul că Mihail Berezovschi a reușit să valorifice foarte iscusit linia melodică originală ce însoțește rugăciunea *Doamne strigat-am*, în conformitate cu tipologia genuistică, conceptul melodic, organizarea melopoetică și arhitectonică, precum și cadrul modal specific melodiei bizantine, iar acea alternanță inedită dintre linia solistică suavă și rafinată cu momentele de intervenție dramatică ale corului, dau ca rezultat o sonoritate foarte pătrunzătoare care îți încântă auzul. În plan conceptual, linia solistului reprezintă vocea rugăciunii intime și personale a fiecărui credincios, care erupe din interiorul sufletului individual și se transformă într-o rugăciune colectivă, amplificată și personificată prin acea factură omofono-armonică în interpretarea acordică a întregului colectiv coral. Acest lucru vine în concordanță cu ceea ce ne învață însuși Mântuitorul care spune: *unde sunt doi sau trei adunați în numele Meu, acolo sunt și Eu în mijlocul lor* (Matei 18, 20).

### Referințe bibliografice

1. GALACTION, G. Maestrul Mihail Berezovschi. In: *Curentul*. București, 1933, 3 apr., nr. 1857.
2. BEREZOVSCHI, M. *Imnele Vecerniei și Utreniei, pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale*. Chișinău, 1927.
3. NAGACEVSCHI, E. *Mihail Berezovschi – dirijor de cor și compozitor*. Chișinău: Epigraf, 2002.
4. PANȚIRU, Gr. *Notația și ehurile muzicii bizantine*. București: Editura Muzicală, 1971.
5. GIULEANU, V. *Melodica Bizantină: studiu teoretic și morfologic al stilului (neo-bizantin)*. București: Editura Muzicală, 1981.
6. DĂNILĂ, Z.I. *Valorificarea sursei bizantine și psaltice în creația compozitorilor din Moldova* [online]: rezumat al tezei de doctorat. Iași, 2011 [accesat 12 aug. 2014]. Disponibil: [http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR\\_REZUMAT\\_ZAMFIRA\\_RO.pdf](http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_REZUMAT_ZAMFIRA_RO.pdf).

### **VIII. Creația muzicală din Republica Moldova în procesul didactic și concertistic**

#### **ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В ИСПОЛНЕНИИ АЛЕКСАНДРА ПАЛЕЯ**

CREAȚIILE PENTRU PIAN A COMPOZITORILOR DIN MOLDOVA  
ÎN INTERPRETAREA LUI ALEXANDR PALEY

PIANO CREATIONS BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA  
PERFORMED BY ALEXANDR PALEY

#### **ЛЮДМИЛА РЯБОШАПКА**

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

*Articolul este dedicat activității de creație a cunoscutului pianist moldo-american Alexandr Paley, care a activat în Moldova ca pianist, profesor, dirijor în anii 1969–1988. În timpul vieții sale în Moldova el a colaborat cu mulți compozitori autohtoni: Vasile Zagorschi, Boris Dubosarschi, Marian Stârcea, Gheorghe Mustea. Multe din creațiile acestor compozitori au fost interpretate de către pianist la diferite concerte în așa țări ca Franța, SUA, China, Rusia. În anul 1988 A.Paley s-a stabilit cu traiul în SUA, dar n-a pierdut legătura cu Moldova. În anul 2004 el a participat la concerte în memoria lui Vasile Zagorschi la Chișinău, a susținut master-class în AMTAP. El a fondat festivaluri în Franța, SUA, în care participă mulți vestiți artiști din diferite țări.*

**Cuvinte-cheie:** pianist, profesor, dirijor, Alexandr Paley, moldo-american, creațiile pentru pian, compozitori din Moldova, V.Zagorschi, B.Dubosarschi, concerte, festivaluri, master-class, Franța, SUA.

*This paper is dedicated to the creative activity of the well-known Moldovan-American pianist Alexandr Paley who worked in Moldova as a pianist, teacher and conductor in the period between 1969 and 1988. While living in Moldova he worked in collaboration with many native composers such as: Vasile Zagorschi, Boris Dubosarschi, Marian Stârcea, Gheorghe Mustea. A lot of works written by these composers were performed by this pianist in numerous concerts given in such countries as France, the United States of America, China, and Russia. In 1988 A.Paley settled in the USA but he didn't lose contact with Moldova. In 2004-2009 he participated in concerts held in Chișinău to the memory of Vasile Zagorschi and gave master-classes at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. He founded music festivals in France and the USA in which renowned artists from different countries take part.*

**Keywords:** pianist, teacher, conductor, Alexandr Paley, Moldovan-American, creations for piano, composers from Moldova, V.Zagorschi, B.Dubosarschi, concerts, festival, master-class, France, the USA.

Современное фортепианное исполнительское искусство, его художественные, технические средства выразительности, их воздействие на слушателя, все больше требуют анализа и осмысления. Каждая эпоха выдвигает на первый план своих знаменитостей, диктуя им темы, приоритеты, вкусы, образы, характеры. Публика, как и раньше, жаждет сенсаций, ярких эмоций, всплеск темперамента, неожиданных динамических контрастов, необычных звуковых тонкостей, ритмических острот, темповых преувеличений. Виртуозные особенности исполнения во все времена привлекали публику. Анализируя их природу, можно прийти к выводу, что они являются результатом развития, под воздействием музыкальных способностей, особых центров нервной системы, отвечающих за пальцевую моторику, которая подчиняется созданию музыкального образа с помощью работы воображения, музыкального мышления, воли, эмоциональной импульсивности, направляющих двигательную функцию пианистического аппарата. Музыкальное произведение обладает большой свободой в трактовке исполнения по сравнению с другими видами художественного творчества, а по степени воздействия на слушателя — звук является наиболее быстродействующим эмоциональным средством выразительности. И. Гофман отмечал, что музыка для него — это единственное, по-настоящему романтическое искусство, так как «ни одна из красок не обладает таким эмоциональным эффектом как звук» [1, с. 65].

Несмотря на то, что композиторское творчество, по сравнению с исполнительским, является первичным, от артиста зависит жизнь произведения, его дальнейшая судьба, признание публики, желание слушателя, зрителя, услышать его в концерте еще и еще раз, включение его в репертуар других исполнителей. Происходит поиск как новых современных произведений, так и музыкантов, способных их понять и сыграть.

Мы могли воочию наблюдать, сопереживать и радоваться результатами творческого союза между двумя яркими, самобытными личностями в нашем музыкальном искусстве. Это композитор В. Загорский и пианист А. Палей, в данном случае можно сказать, что судьба их свела не случайно, и как всегда бывает, любое яркое явление в искусстве не возникает из ничего, а подготавливается, развивается под воздействием разнообразных факторов.

Александр Палей родился в Кишиневе 9 января 1956 года в семье врачей. С 1963 года обучался в средней специальной музыкальной школе им. Е. Коки (сейчас Ч. Порумбеску), у прекрасного педагога «от бога» Евгении Михайловны Ревзо (1915–2011), которая получила музыкальное образование в консерватории «Униря», а затем в Миланской консерватории им. Дж. Верди, которую окончила в 1937 году. Сам пианист с огромным уважением и любовью отзывается о своем первом наставнике: «Учительница говорила мне — кусок дерева надо заставить петь человеческим голосом. Она дарила мне записи великих итальянских, немецких, русских певцов». На вечере памяти Е. М. Ревзо в Академии музыки, театра и изобразительных искусств в честь открытия ей мемориальной доски были зачитаны отзывы ее учеников, в том числе и слова А. Палея: «Чем больше проходит времени, я все больше понимаю, сколько мудрости было у мадам Ревзо. Она была гениальным учителем от природы, обладавшим огромным талантом, замечательной интуицией, любовью к каждому ученику. Слов не хватает, чтобы выразить мое уважение и восхищение. Я помню каждый урок, даже тончайшие интонации ее голоса, все замечания».

Основное внимание в педагогических принципах Е. М. Ревзо уделялось развитию слуховых способностей, направленных на красоту звука — глубокого, полного, певучего на базе фортепианного туше «в клавиатуру». На уроке все произведения проигрывались ею, иногда с листа, но качество исполнения от этого не страдало. Таким образом, максимально развивались слуховые данные ученика, его умение отличать хорошее исполнение от плохого, приобретение на уроке знаний, которые помогали ему в терпеливой самостоятельной работе дома, сохраняя при этом свою индивидуальность, минуя натаскивание и пустое копирование. Большое внимание Е. М. Ревзо уделяла техническому развитию ученика: игре гамм, упражнений, этюдов, подчеркивая постоянно не только качество исполнения технических трудностей, но и художественные стороны этой работы для того, чтобы даже самый обыкновенный инструктивный этюд К. Черни прозвучал красиво, художественно, со вкусом.

Сольные концерты А. Палей начал давать с 13 лет (в 1969 г.) а в 16 лет (в 1972 году) становится лауреатом Молдавского Республиканского конкурса молодых исполнителей. После окончания 10 класса Е. М. Ревзо, понимая необходимость дальнейшего роста и развития дарования своего ученика, рекомендует ему перевод в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Его педагогом становится известная пианистка Бэлла Давидович, а затем Вера Горностаева, которая всегда отмечала и признавала прекрасную пианистическую школу А. Палея, полученную у Е. М. Ревзо.

Особое место в ее педагогическом методе занимал скрупулезный выбор программы с учетом индивидуальных особенностей ученика, а также подбор и поиски малоизвестных, незаигранных произведений как классической, так и современной музыки. Примером могут служить ее советы А. Палею по выбору программы для конкурса И. С. Баха в Лейпциге (1984), где кроме полифонических произведений она рекомендовала малопопулярную *Сонату №16*

Л. Бетховена и *Этюд №8* Ф. Шопена. Известно, что А. Палей занял Первое место на этом конкурсе. Впоследствии он вспоминал, что главная тема *16-ой сонаты* стала позывными немецкого радио из-за ее частого транслирования в его исполнении.

Отбор на этот конкурс проходил в Кишиневе благодаря организационным усилиям В.Г. Загорского. Он всячески поддерживал кандидатуру А. Палея, что было достаточно сложно из-за конкуренции между представителями ведущих консерваторий бывшего Советского Союза. В. Загорский всегда тепло отзывался о творческом потенциале А. Палея: «Палей мне сразу понравился своей исключительной музыкальной восприимчивостью и интуицией. Чувствуется, что он весь в музыке, что она стала частью его жизни. У него хороший вкус, яркий сценический темперамент, техничность» [2, с. 264].

С 1981 по 1988 год концертная, педагогическая деятельность А. Палея проходила в Кишиневе. За это время он переиграл большое количество произведений, многие из которых принадлежали молдавским композиторам. В фондах Молдтелерадио хранятся записи следующих произведений: *Концерт для фортепиано с оркестром* Б. Дубоссарского, *Колыбельная*, *Диафония*, *Рассодия для скрипки, фортепиано и ударных инструментов*, *Соната-Фантазия*, *Малагенья* В. Загорского, *Прелюдия*, *Видение* М. Стырчи, *Рондо* С. Лобеля, *Бессарабка* Шт. Няги, *Вариации на гагаузскую тему* М. Колсы. Необходимо отметить, что пианист особое внимание уделял современной музыке, о которой он говорил: «Играя классическую музыку, я испытываю ничуть не меньше трудности, чем при исполнении современной. Пианистические сложности той и другой особо ничем не отличаются. В современной сложней, правда, образная сторона. Но ведь она отражает нашу действительность и поэтому легко нам доступна. Думаю, главная преграда для восприятия современной музыки — это ее язык. Нет, он не стал сложнее. Просто он нов и менее привычен» [2, с. 263].

Необходимо отметить, что А. Палей был первым исполнителем многих произведений молдавских композиторов. Быть первооткрывателем всегда очень трудно, композитор, сочиняя произведение, выражает смысл его нотными знаками, и миссия исполнителя заключается в том, чтобы расшифровать их, донести до слушателя и дать ему дорогу в жизнь. Поэтому композитор очень внимательно выбирает первого исполнителя. Его индивидуальность должна импонировать, быть близкой ему.

Особо следует подчеркнуть фантастическую работоспособность, целеустремленность, амбициозность А. Палея. Его педагог В. Горностаева отмечала: «Природа щедро одарила моего ученика: он обладает феноменальной музыкальной памятью и может в кратчайший срок изучить сложнейшее музыкальное произведение» [2, с. 263]. Известно, что А. Палей занимался ночами в классах специальной музыкальной школы им.Е. Коки. С первым троллейбусом в 6 утра он возвращался домой, а спустя 2 часа сна продолжал свою разнообразную музыкальную деятельность: работу с учениками в консерватории, репетиции, записи на радио, концерты и подготовку к конкурсам. Он постоянно обновлял свои концертные программы, включая все новые и новые сочинения. В фондах Молдтелерадио хранятся свыше 50 произведений разнообразного репертуара, записанных А. Палеем во время его работы в Кишиневе. Среди них — все фортепианные произведения М. Балакирева, *Второй и Четвертый Концерты* А. Рубинштейна, все концерты Л. Бетховена, *Первый концерт* И. Брамса, фортепианные пьесы К.М. Вебера, Д. Скарлатти, Ф. Шопена, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова.

Он уделял большое внимание педагогической работе. Независимо от дарования, он работал одинаково увлеченно со всеми. Известно, что как бы проверяя их на прочность, молодым педагогам часто распределяют менее одаренных студентов. Это никогда не отпугивало А. Палея, он работал со всеми одинаково увлеченно, самоотверженно, с большой ответственностью. Они совместно готовили разнообразные программы для экзаменов, академических, классных

концертов. Аарона Булкина, самого одаренного его ученика, он готовил к межзональному конкурсу им. К. Чюрлениса в Вильнюсе, где тот выступил с большим успехом. Особенно публика неистовствовала после исполнения этюда *Метель* Ф. Листа, прозвучавшего в оригинальной трактовке — прочитанного по-новому, современно, остро, необычно. Особым педагогическим приемом у А. Палея было аккомпанирование фортепианных концертов своим ученикам наизусть, для максимального приближения исполнения к творческому диалогу между солистом и оркестром.

В дальнейшем, после выезда за границу (1988) он продолжил свою педагогическую и концертную деятельность. Неоднократно приезжая в Молдову с концертами, А. Палей давал мастер-классы, с огромным энтузиазмом занимался со всеми желающими. Удивительной была его работоспособность, настойчивость, абсолютное отсутствие усталости спустя несколько часов работы. Во всем чувствуется большая любовь к музыке, к делу, которому он себя посвятил. Немногие концертирующие исполнители с таким же увлечением занимаются педагогической деятельностью!

Многие из нас слышали неоднократно концерты А. Палея. Его интерпретация произведений В. Загорского отличается ярким пианизмом, масштабностью звучания рояля, оркестровой красочностью тембровой палитры, романтической экспрессией образов. Сложность представляет новаторский музыкальный язык композитора: элементы серийной техники, додекафонии, преломленных через призму особенностей молдавской национальной музыки; опора на лэутарские исполнительские традиции. В прочтении *Сонаты-Фантазии* ясно прослеживаются сочетания романтических настроений и ритмических особенностей музыки XX века. Соната представляет традиционный двухчастный цикл, где первая часть *Lento*, вторая — *Impetuoso*, что создает контраст *медленно* – *быстро*, характерный для дойны, баллады с их свободной импровизационной формой, позволяющей исполнителю достигать звукового, ритмического разнообразия, раскрывая его творческую фантазию. Кажется, что пианист на сцене разговаривает со зрителем, увлекая его своей экспрессией, темпераментом, иногда парадоксальностью интерпретации, о которой нередко композитор даже не подозревал, но что является диалогом двух творческих личностей понимающих друг друга.

Яркое впечатление производит исполнение первой части *Сонаты-Фантазии*. Пианист использует всю тембральную палитру, свойственную современному роялю, насыщенную экспрессией звуковых красок, динамическими контрастами. Фортепианное изложение укрупняется благодаря широко разложенным аккордам, захватывающим крайние регистры, создавая ощущение масштабного величавого повествования.

Вторая часть *Сонаты-Фантазии* написана в характере токкаты, создает необходимый контраст разнообразием динамики, ритмики, напористой энергией и в то же время своим величием, напоминая токкаты И.С. Баха. Пианист ясно фразирует, отображая фактурные особенности, которые очень часто у В. Загорского напоминают красочность рисунка молдавского ковра с его специфическими фольклорными орнаментами.

Для исполнителя важно найти и передать ту разнообразную гамму образов, которая заложена композитором и преломлена через призму индивидуального прочтения исполнителя. В этом случае музыкальное содержание будет открытием, как для исполнителя, так и для композитора. Премьерное выступление А. Палея и его аудиозапись *Сонаты-Фантазии*, сделанная на фирме *Мелодия*, дали возможность в дальнейшем отталкиваться от этого эталона, облегчать работу, как студентам, так и концертантам при включении ее в свой репертуар. В дальнейшем II часть *Сонаты-Фантазии* с успехом исполняли молодые пианисты на межреспубликанском конкурсе в качестве обязательной пьесы молдавского композитора. Сочинение включила также в свой репертуар известная кишиневская пианистка Инна Хатинова.

*Рансодия для скрипки, двух фортепиано и ударных инструментов* явилась еще одной вехой А. Палея в постижении композиторского наследия В. Загорского. Пианист сделал переложение партии фортепиано для одного рояля, тем самым усложнив ее, а также проявив свои знания и в области композиции, которой он учился у В. Загорского, понимая, что, только узнав законы профессионального ремесла изнутри, можно понять язык автора. В этом усматривается продолжение традиций композиторов-пианистов XIX, XX века. Когда исполнитель изучает музыку своих современников, то, с одной стороны, при жизни композитора можно узнать его мнение по многим волнующим его вопросам. С другой стороны, нередко пианист открывает такие неожиданные красоты в произведении, о которых композитор даже не подозревал. Поэтому и интересен союз между двумя художниками, который создает совместно нередко новые музыкальные открытия.

Известно что содержание *Рансодии* навеяно стихами Гр. Виеру *Горечь, Молитва, Мцение, Радость*. Обращение к литературному первоисточнику всегда облегчает работу, нацеливает на определенные душевные состояния, создающие контраст чувств, настроений, лежащих в основе данного произведения.

Колористическое богатство фортепианной партии в *Рансодии* позволяет пианисту использовать все богатство фортепианной фактуры, заложенное в импровизационной партии солиста, в самобытных, гармонических джазовых интонациях, перемешанных с испанскими и латиноамериканскими ритмами. В основу положен лэутарский принцип музыкального развития, где каждый участник является и солистом, и ансамблистом. Не всегда исполнители знают и чувствуют специфику национальной музыки, поэтому наиболее удачной является трактовка, которая имеет национальные корни. В аудиозаписи фирмы *Мелодия Рансодия* звучит в интерпретации таких великолепных музыкантов как А. Палей, С. Пропищан и ансамбль ударных инструментов Большого Театра под управлением М. Пекарского.

В произведении для фортепиано и струнных *Диафонии* В. Загорского А. Палей выступает в роли романтического поэта-мыслителя. Этому способствует содержание, навеянное скульптурной композицией Микеланджело в усыпальнице Медичи в церкви Сан Лоренцо во Флоренции и олицетворяющее жизнь человека: Утро, Полдень, Вечер, Ночь. Эти состояния, навеянные произведением великого скульптора, вдохновляли многих композиторов предшествующих веков, однако каждый отражал их по-своему. В трактовке В. Загорского партия фортепиано играет роль лирического героя, а пианист выступает и как оркестрант, и как солист-ансамблист

В такого рода произведениях у пианиста-солиста есть опасность подавить звучностью оркестр, однако А. Палей прекрасно чувствует образное предназначение фортепианной партии и чутко следует намерениям автора. В данном случае мастерство пианиста дало ему возможность продемонстрировать тонкое владение звуком, умение использовать динамические полутона (*p*, *pp*, *mp*) подчеркнув лирическое амплуа рояля. Премьера произведения была представлена А. Палеем и камерным оркестром под управлением А. Самоилэ. Несмотря на виртуозную природу таланта А. Палея, он предстает здесь как более зрелый, философски-задумчивый герой, ведущий свою, романтическую линию в композиции сочинения.

Тесная дружба связывает А. Палея с еще одним молдавским композитором — Борисом Дубоссарским, произведения которого — *Фортепианная соната, Трио для кларнета, виолончели и фортепиано, Фортепианный концерт* — прочно вошли в репертуар пианиста. Он явился инициатором сочинения и первым исполнителем *Фортепианного концерта*, премьеры которого состоялась 9 февраля 1983 года совместно с оркестром Национальной филармонии под управлением известного дирижера Думитру Гоя. Запись этого исполнения находится в фонотеке АМТИИ. В 2013 году появилось нотное издание этого концерта под редакцией А. Варданян, и.о.доцента кафедры фортепиано. Б. Дубоссарский очень хорошо разбирается в специфике



фортепиано, так как владеет им одинаково свободно, наряду со скрипкой и альтом. Это дает композитору возможность показать разнообразные красоты этого инструмента, а также почувствовать яркую индивидуальность солиста, для которого было написано сочинение.

По своему романтическому содержанию и по форме *Концерт* представляет собой рапсодию для фортепиано с оркестром, написанную в трехчастной форме: I часть – *Andante, Allegro con brio*, II ч. – *Intermezzo*, III ч. – *Allegretto vivace*. Первая часть состоит из следующих разделов: *Andante, Allegro con brio, Lento, Allegro con brio, Maestoso* (coda). Вступительное *Andante* представляет собой балладу, в которой автор начинает свой рассказ в ярко выраженном романтическом стиле «альфреско», так свойственном Ф. Листу. Ясно ощущается и связь с лэутарскими средствами выразительности, построения музыкального материала по принципу медленно – быстро – медленно – быстро, что напоминает сюиту. Автор опирается на национальный колорит, используя фактурное разнообразие, тембровые аналогии, большие динамические нарастания; он формирует мелодическую фразу широкого дыхания, наполненную разнообразными импульсивными чувствами, интонациями, питающимися национальными истоками.

Гармонический язык обогащается за счет использования диссонансов, расширенных модуляций, интенсификации хроматизмов, использования колористических ладовых интонаций, расширения регистров триольными октавными сочетаниями в сопоставлении с рассыпающимися пассажами жемчужной мелкой техники, так виртуозно исполняемыми А. Палеем. Ему свойственно и глубоко певучее *legato* в медленных частях (I ч. *Andante, Lento*, II ч. *Intermezzo*) что дает возможность вести непрерывную мелодическую линию полным звуком рояля без форсировки. Пианист мастерски владеет палитрой фортепианной оркестровки, которая гораздо сложнее симфонической, так как основывается на слуховой инструментровке и опирается на тембровую окраску звука. При этом ярко ощущается диалог между солистом и оркестром, где оркестровая партия иногда дополняет, иногда является результатом конфликтного начала. Во второй части *Концерта* в партии фортепиано ощущается динамическое насыщение, которое просходит волнами, на основе разнообразных, импровизационных пассажей, которые плавно и постепенно ведут к ярким кульминациям. Контрастом является скерцозное, юмористическое настроение главной партии III части. В разработочных построениях главенствует фактурно-переплетающаяся линия солиста, которая поддерживается яркой оркестровкой с разнообразными звуковыми эффектами.

Данный фортепианный *Концерт* является украшением в репертуаре как самого пианиста, так и последующих поколений исполнителей, которым полезно прислушаться к словам А. Палеев: «А в музыке, как нигде, часто срабатывает эффект узнаваемости — популярно и нравится то, что уже знакомо, много раз слышано. Поэтому современная музыка должна звучать чаще. Сколько замечательных произведений создано композиторами первой половины XX века и нашими современниками. Многие из них мы просто еще не знаем, и этим духовно обкрадываем себя» [2, с. 263].

Подобно многим пианистам прошлого и настоящего времени А. Палей стремился к известности — вот цель, которая есть у каждого артиста, музыканта, художника. Он понимает, что слава должна быть завоевана в трудной борьбе, от нее зависит успех, признание, и только она дает возможность творить и существовать. Пианист-виртуоз знает, как при помощи своего таланта можно воздействовать на публику и покорять ее, создавая мистический контакт с нею, особенно в наше время, когда значительно падает интерес к классической музыке и к музыкальному образованию.

С 1988 года пианист проживает в США. Он продолжает с еще большей энергией свою творческую деятельность, давая огромное количество концертов в самых престижных залах мира, сотрудничает с такими известными музыкантами как Б. Давидович, В. Спиваков, А. Дмитриев, Н. Петров. Его концерты проходят во всех крупных городах США и Европы. Он организовал

фестиваль классической музыки во Франции и в США, объяснив это тем, что летом, когда концертный сезон завершается, он продолжает концерттировать вместе с друзьями. Пианист неоднократно приезжает в Молдову, где его концерты прошли с большим успехом. По его инициативе были проведены вечера памяти В. Загорского в апреле 2004 и в ноябре 2009 годов, на которых были исполнены произведения композитора. Помимо моографических концертов из сочинений В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, А. Палей радуется слушателей разнообразными, насыщенными большим количеством произведений программами.

В оценке его исполнения встречаются противоречивые мнения, не все воспринимают его одинаково положительно, ведь музыкальное исполнение не только может менять свой облик, но оно не может быть одинаково оценено всеми. «Произведение — говорил А.Скрябин, — всегда многообразно, оно само живет и дышит, оно сегодня одно, а завтра другое, как море» [3, с. 222]. Поэтому мы слушаем интерпретации А. Палея по многу раз и открываем для себя все новые качества исполняемой музыки, тем самым обогащая себя духовно.

### Библиографические ссылки

1. ГОФМАН, И. *Фортепианная игра*. Москва: Госмузиздательство, 1961.
2. ГРИГОРЬЕВ, Л., ПЛАТЕК, Я. *Современные пианисты*. Москва: Советский композитор, 1992.
3. ШАБОРКИНА, Г. Заметки о Скрябине-исполнителе. В: *А.Н. Скрябин*. Москва; Ленинград, 1940.

## ARTA INTERPRETATIVĂ ȘI PEDAGOGIA PIANISTICĂ ÎN BASARABIA (PÂNĂ ÎN ANII 40 AI SECOLULUI XX)

INTERPRETATIVE ART AND PIANISTIC PEDAGOGY IN BASSARABIA  
(BEFORE THE 40s OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY)

**ELENA GUPALOVA**

lector superior, doctor în studiul artelor,  
Universitatea de Stat „Alecu Russo” din Bălți

*În articol este reflectat procesul formării și dezvoltării artei pianistice în Basarabia la începutul sec. XX. Este analizată activitatea cultural-educativă în regiune, deschiderea primelor școli muzicale și a Conservatorului. Este evidențiat aportul unor personalități cunoscute: V. Gutor, I. Bazilevski, C. Romanov, V. Onofrei, V. Serotinschi la desfășurarea vieții muzicale în Basarabia. Autoarea examinează de asemenea și istoria creării primelor lucrări naționale pentru pian (anii 20–30 ai sec. XX) și interpretării lor de pianiștii locali.*

**Cuvinte cheie:** *Basarabia interbelică, interpretarea și pedagogia pianistică, școlii de muzică, tradiții ale școlii interpretative, absolvenții Conservatoarelor din Sankt-Petersburg și Moscova, lucrări din literatura pianistică clasică, creațiile compozitorilor occidentali și ruși, creațiile autorilor autohtoni pentru pian, repertoriu didactic național.*

*The study is focused on the process of formation and development of piano art in Bassarabia at the beginning of the 20th century. There is an analysis of the cultural-educational activity in this region and of the history of opening the first musical schools and setting up the Conservatory. The author points out the contribution of such well-known personalities as V. Gutor, I. Bazilevskii, C. Romanov, V. Onofrei, V. Serotsinkii to the process of organizing the musical life in Bassarabia and considers the history of creating the first national compositions for piano (the 20s-30s of the 20<sup>th</sup> century) and their interpretation by local pianists.*

**Keywords:** *interwar Bassarabia, pianistic interpretation and pedagogy, music schools, traditions of the interpretative schools, graduates of the Saint Petersburg and Moscow Conservatories, works from the classic pianistic literature, creations of Western and Russian composers, creations for piano of local composers, national didactic repertoire.*

Procesul de devenire și dezvoltare a artei interpretative în Basarabia la începutul secolului XX s-a desfășurat pe de o parte, sub influența directă a școlii interpretative și pedagogice ruse, iar pe de alta — sub o mare înrăurire a culturii muzicale avansate a țărilor occidentale.

Spre sfârșitul secolului XIX, datorită activității artistice a unor muzicieni-profesioniști ce au studiat în conservatoarele din Rusia și din Europa occidentală, viața muzicală în Basarabia s-a intensificat simțitor, iar interpretarea muzicii preponderent în saloane, treptat, a fost înlocuită cu interpretarea publică, în concerte. Ceva mai târziu (la începutul secolului XX), a avut loc trecerea de la instruirea muzicală particulară neprofesionistă la cea profesionistă. Tendința în cauză poate fi urmărită în acea perioadă în special la Chișinău, care era centrul cultural al ținutului și s-a exprimat prin înființarea unor instituții de învățământ primar, care funcționau la început în bază privată, iar mai târziu au primit statut de stat.

La sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX în Europa aveau loc schimbări majore în arealul „geografic” al artei pianistice moderne. Anume atunci apăruse primele școli naționale, care se afirmase nu doar prin arta componistică, ci și prin cea interpretativă și pedagogică. Alături de renumitele școli pianistice vieneză (C. Czerny) și londoneză (M. Clementi), la hotarul dintre cele două secole, Franța (Paris), Germania (Berlin și Leipzig) ș.a., devenise centre importante ale înnoirii muzicii pianistice și puncte de „atracție” pentru numeroșii „pianiști-peregrini” ce veneau să-și facă stagierile în instituțiile de acolo.

Realizările artei interpretative pianistice ruse la începutul secolului XX sunt legate de prodigioasa activitate a conservatoarelor din Moscova și Sankt-Petersburg, unde activau muzicieni remarcabili. Principiile metodice ale fraților Anton și Nicolae Rubinstein (fondatorii și primii directori ai conservatoarelor din Sankt-Petersburg (1862) și Moscova (1866), — ale lui Theodor Leschetizky și Vasilii Safonov au stat la temelile teoretice ale școlii pianistice ruse de la sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX, iar activitatea lor pedagogică în mare măsură a determinat stabilirea tradițiilor pedagogiei pianistice ruse. Unul din cele mai importante precepte ale acesteia se referă la pedagogul-pianist, care trebuie tratat ca un profesor de muzică și nu doar ca un instructor de pian în sensul îngust al termenului.

Reieșind din aceasta, tehnica pianistică era privită în strânsă legătură cu sarcinile artistice de interpretare, inerente conținutului oricărei lucrări muzicale, iar lucrul cotidian al pianistului trebuia supus unui control zilnic. Nivelul interpretativ al primelor conservatoare ruse era cu mult mai înalt decât al multor conservatoare europene, fapt remarcat de Hans von Bülow în una din scrisorile sale către F. Liszt: „După doar doi ani de existență, Conservatorul din Sankt-Petersburg arată rezultate surprinzătoare, care lasă în urmă toate academiile noastre germane” [1, p. 6].

La scurt timp după înființarea conservatoarelor din Sankt-Petersburg și Moscova și-au deschis ușile și conservatoarele din Kiev, Odesa și Saratov, iar în alte orașe mari s-au creat numeroase societăți muzicale de amatori, principalul scop al cărora era, de cele mai multe ori, activitatea cultural-iluministă și cea de binefacere. În baza ultimelor sunt create mai târziu școli și colegii de muzică, organizatorii cărora, în majoritatea cazurilor erau absolvenți ai acestor instituții muzicale.

La începutul secolului XX, pe lângă societățile de prieteni ai muzicii, deja existente în Moldova *Societatea de reconfortare* și cea de *Arte Frumoase*, organizate încă în anii 60 ai secolului XIX în Chișinău), după exemplul societăților ruse de muzică,<sup>1</sup> a fost înființată societatea *Armonia* (fondată pe 26 august 1880), în baza căreia ulterior a apărut filiala chișinăuiană a *Societății muzicale ruse*. Toate organizațiile sus-numite au contribuit la activizarea simțitoare a vieții muzicale a ținutului. Măiestria demonstrată la Chișinău de pianiștii N. Bongardt (absolvent al Conservatorului din Sankt-Petersburg, clasa lui T. Leschetizky), E. Maleschewsky (care a absolvit Conservatorul din Viena în clasa lui A. Door), cât și A. Ziloti, N. Holodkovski, E. Koniar, P. Moskalev, A. Katarji, L. Macri, M. Metlerkamp ș.a., a atins culmi profesionale importante.

<sup>1</sup> Aici autorul a avut în vedere Societatea Rusă de Muzică, creată în Rusia în anul 1859.

Totuși, deși au existat un șir întreg de factori progresiști ce au avut un rol important în creșterea nivelului artistic al vieții culturale a Moldovei, realizările instruirii muzicale în acea perioadă nu puteau fi comparate cu cele ale artei interpretative. În acest context, B. Cotlearov arăta, că „Până în anii 90 ai secolului XIX, în Chișinău nu existau instituții muzicale speciale; instruirea muzicală păstra încă spiritul boieresc: astfel, existau două forme de educație muzicală: lecții particulare și predarea muzicii în instituții de învățământ general” [2, p. 43].

La începutul secolului XIX, lecțiile de muzică în Moldova erau predate în temei de guvernanți și guvernante care locuiau în casele nobililor pe post de semi-curteni, care predau copiilor acestora limbile străine, desenul și muzica. În anii 70, în Moldova a apărut un nou tip de profesor de muzică, care „de obicei lucra într-o instituție de învățământ, participând activ în viața muzicală a orașului, susținând lecții particulare nu doar de canto, ci și de pian și alte instrumente muzicale” [2, p. 45]. Și doar spre sfârșitul secolului al XIX-lea în Moldova a apărut un nou tip de instituții de instruire muzicală — școala specială de muzică, unde nivelul de predare avea un caracter mai profesionist ca înainte. Totuși, existența unor astfel de școli particulare, cum erau cele ale lui M. Voloșinovskaia, N. Prokin și altele, depindea în mare măsură de cotizațiile obștești instabile, de veniturile în urma concertelor de amatori și a donațiilor particulare.<sup>2</sup>

Unul din inițiatorii restructurării radicale a predării muzicii în Moldova a fost Vasilii Petrovici Gutor (născut la Chișinău în 1864). Absolvent al Conservatorului din Sankt-Petersburg,<sup>3</sup> educat în cele mai bune tradiții ale școlii componistice ruse, el a preluat principiile ei democratice de funcționare. Unul din marile merite ale lui V. Gutor în domeniul organizării instruirii muzicale profesionale în Moldova a fost crearea unei școli de muzică accesibilă pentru toate păturile populației.<sup>4</sup> Cea de-a doua școală a lui V. Gutor, deschisă la 15 august 1900, a activat un pic mai mult decât prima (1900–1907).<sup>5</sup> Colectivul pedagogic de bază al claselor de pian al acestor instituții era constituit din absolvenți ai conservatoarelor din Rusia: violoncelistul V. Gutor (care predă aici și disciplinele teoretice, canto coral și academic, era dirijor de orchestră), pianistii N. Bongardt, N. Prokin — reprezentanți ai școlii din Sankt-Petersburg.

Mai târziu a fost invitat pianistul A. Gorovitz, absolvent al Conservatorului din Moscova. Studiile la școala lui V. Gutor aveau loc în baza materialului și a cadrului tematic adoptat la începutul secolului al XIX-lea la Sankt-Petersburg și la Moscova. Cu alte cuvinte, procesul de devenire a instruirii muzicale profesionale avea loc în spiritul celor mai bune tradiții ale școlii pianistice ruse. V. Gutor își formase principiile sale metodologice și viziunile asupra problemelor educației muzicale, reieșind din practica sa interpretativă și pedagogică, făcându-le cunoscute unor cercuri largi ale lumii muzicale de la sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX.

Activitatea artistică a lui V. Gutor, mereu a servit drept exemplu pentru numeroșii săi discipoli și chiar pentru unii colegi ai săi, fiind bazată pe principiul îmbinării aspectelor interpretativ și pedagogic.<sup>6</sup> Săptămânal, aveau loc concerte gratuite ale colectivului școlii, programele cărora includeau evoluări solistice vocale, pianistice, violonistice și violoncelistice.

Spre exemplu, programul concertelor semestriale deschise ale anului de învățământ 1905–1906 au inclus *Concertul pentru pian* al lui R. Schumann, *Sonata Es-dur* de F. Schubert, piese pentru pian de F. Mendelssohn-Bartholdy, F. Chopin, F. Liszt, S. Rahmaninov ș.a. Deseori puteau fi auzite lucrări

<sup>2</sup> În anul 1891 în Chișinău a fost deschisă școala particulară a M. Voloșinovskaia, care studiasse la Viena, iar în 1898, în baza acestei școli a fost fondată școala particulară a N. Prokin, care absolvise conservatorul din Sankt-Petersburg. Din cauza unor lipsuri financiare severe, ambele școli au avut o existență foarte scurtă.

<sup>3</sup> A absolvit conservatorul din Sankt-Petersburg în anul 1890, în clasa de violoncel a K. Davîdov.

<sup>4</sup> Din cauza datoriilor permanente și a stării materiale foarte precare această instituție a existat doar trei ani (în mare măsură din cauza că această inovație progresistă nu a avut nici un sprijin oficial).

<sup>5</sup> După lichidarea celei de-a doua școli a sale, V. Gutor a plecat din Chișinău pentru totdeauna. În anii 1912–1915 el a predat violoncelul la Sankt-Petersburg, iar din 1917 – la conservatorul din Odesa.

<sup>6</sup> Rezultatele activității pedagogice prodigioase și a celei concertistice active ale școlii lui V. Gutor au fost înalt apreciate de către A. Ziloti și A. Verjbilovici, care au efectuat turnee în Chișinău în 1901.

orchestrale în aranjament pentru unul sau două pian, la patru sau la opt mâini. Printre aceste lucrări se numără *Kamarinskaia* de M. Glinca și *Dansurile orientale* din opera sa *Ruslan și Ludmila*, interpretate în transpunere la două pian.

Propagând arta rusă și cea occidentală, V. Gutor nu uita nici de cultura națională moldovenească. Deseori în concertele sale, alături de profesorii și elevii școlii, participau și lăutari renumiți precum Gheorghe Heraru și Costachi Marin. Datorită inițiativei sale, la 3 decembrie 1906 la Chișinău a avut loc primul mare concert pianistic (*klavierabend*), dedicat în întregime muzicii moldovenești. Programul acestui concert a cuprins mai multe romane moldovenești, cât și piesa pentru pian de V. Hoffmann, *Amintiri despre Basarabia* ș.a.

Odată cu venirea la Chișinău a cunoscutului compozitor și promotor al culturii muzicale V. Rebicov,<sup>7</sup> la sfârșitul anilor 1890 viața muzicală a Basarabiei s-a intensificat. La 1 septembrie 1899 el a devenit director al claselor de muzică, deschise pe lângă *Societatea Armonia*. Exact peste un an — la 1 septembrie 1900, aceste clase au fost transformate în colegiu de muzică.

În perioada de până la primul război mondial (1918–1940) în Basarabia s-a evidențiat un grup întreg de pianiști și compozitori: I. Bazilevski, C. Romanov, V. Onofrei și V. Seroșinski. Totuși, lucrările compozitorilor moldoveni ai secolului XIX (F. Rouschitzki, C. Miculi, C. Porumbescu, G. Musicescu) nu au servit drept punct de reper pentru arta interpretativă a acestora. Aceasta se explică prin faptul că lucrările compozitori înaintași nu erau încă accesibile la acea vreme, ele fiind publicate abia la mijlocul secolului trecut.

Astfel, culegerea lui F. Rouschitzki *Muzica orientală* a fost publicat în 1834 la Iași, la tipografia *Albina* a lui Gh. Asachi, iar culegerea lui C. Miculi, ce includea 48 de melodii populare — în 1854, la Lvov. Culegerea *Cântece sociale* a lui C. Porumbescu a fost publicată la Viena în 1880. *Melodiile naționale*, culese și armonizate de G. Musicescu pentru pian au văzut lumina tiparului în 1885, în revista *Arta*.

Pe de altă parte, acești muzicieni chișinăuieni au fost buni interpreți, și, probabil, pentru practica lor pianistică aceste prelucrări și aranjamente simple ale cântecelor și dansurilor populare pentru pian nu prezentau un mare interes.

Este interesant faptul, că fiind reprezentanți ai aceleiași generații, compozitorii în cauză (I. Bazilevski, C. Romanov, V. Onofrei și V. Seroșinski) au concurat între ei, interpretându-și personal lucrările pentru pian: o astfel de manifestare neordinară a avut loc la Chișinău, la cererea publicului, la 5 iunie 1919. [3, p. 31] Pentru aprecierea acestui original concurs, a fost invitat un juriu destul de impunător, din componența căruia a făcut parte cunoscutul pianist L. Godovski.<sup>8</sup>

Toți acești compozitori erau absolvenți ai unor instituții muzicale din afara Moldovei și activau la Chișinău ca profesori. Ivan Bazilevski, talentul căruia a fost înalt apreciat de F. Șaliapin,<sup>9</sup> a absolvit facultatea pian a Conservatorului din Moscova, în clasa lui K. Kipp, perfecționându-și măiestria componistică sub îndrumarea lui S. Rahmaninov. Alături de lucrări din clasică universală, în programele klavierabend-elor sale I. Bazilevski includea și propriile creații. Este cunoscut faptul, că, în afara opusurilor pianistice, el a mai scris muzică de cameră și simfonică. Deseori programele sale purtau un caracter monografic: avem în vedere concertele dedicate creației lui L. Beethoven, F. Chopin, F. Liszt, S. Rahmaninov, A. Scriabin ș.a. [3, p. 27–28]. Uneori, el evolua și în concertele altor compozitori, așa cum a fost în cel al lui Constantin Romanov. Astfel, în 1923, I. Bazilevski a interpretat *Concertul nr.2* pentru pian și orchestră de C. Romanov, sub bagheta dirijorală a autorului.

O impresie puternică a lăsat și interpretarea *Concertului nr.1* al aceluiași autor, ce avusese loc câțiva ani mai devreme (1920). Cele două concerte ale lui C. Romanov, cât și concertul lui V. Onofrei au

<sup>7</sup> Unul din inițiatorii principali ai reformelor filiale chișinăuiene a Societății Muzicale Ruse *Armonia*.

<sup>8</sup> Rezultatele acestei competiții nu au fost elucidate în presa vremii.

<sup>9</sup> Plecând din Chișinău, F. Șaliapin i-a propus lui I. Bazilevski să plece cu el într-un turneu, și astfel, în 1930, acesta a părăsit Moldova împreună cu renumitul maestru.

stat la baza apariției acestui gen în Moldova. Atât I. Bazilevski, cât și C. Romanov au propagat activ arta componistică rusă. Este cunoscut, că în 1919, acești pianiști au interpretat în premieră la Chișinău *Fantezia pentru două pian* de S. Rahmaninov. [3, p. 29].

După absolvirea Conservatorului din Kiev, clasa lui R. Glier, C. Romanov și-a continuat perfecționarea artistică acasă, la Chișinău (1919–1929).<sup>10</sup> Ziarele locale consemnau: „Componistica lui C. Romanov este foarte interesantă. Lucrările sale sunt serioase și structurate după rigori precise. Armoniile sunt proaspete și fine” [4].

Un alt compozitor și pianist a fost Vasile Onofrei, care a debutat în fața deja elevatului public chișinăuian în 1919. Un loc aparte în repertoriul pianistului îl ocupau lucrările clasicilor vienezi (în special îl prefera pe L. Beethoven) și ale compozitorilor romantici (F. Liszt, R. Schumann, F. Chopin ș.a.) [3]. Arta componistică a lui V. Onofrei a fost apreciată și de presa locală, care marca faptul, că, în propria sa interpretare, care „nu era cu nimic mai prejos” [5] față de cele ale altor pianiști ai vremii, *Concertul pentru pian* se bucura de un mare succes, fiind inclus și în repertoriul mai multor pianiști moldoveni. Compozițiile muzicale ale lui V. Onofrei au fost apreciate și la București — se știe, că în cadrul unui concurs, ce a avut loc în anul 1919, el a obținut premiul I pentru unul din *Preludiile* sale [4].

În același an, presa moldovenească a remarcat cu mare satisfacție apariția pe scenele de concert ale Chișinăului a unui alt muzician talentat — V. Seroșinski. Autor al unor piese pentru pian — *Preludiul ceresc* și *Poveste* — „scrise, fără îndoială, sub influența creației lui A. Skriabin” [6], el a studiat compoziția încă în timpul primului război mondial, la Moscova, în clasa acestuia.

Presa locală mai remarcă și faptul că „creația lui V. Seroșinski merită un interes deosebit, întrucât el poate fi considerat un compozitor al noii școli” [4]. Presa periodică ne mai oferă informația despre faptul că V. Seroșinski a urmat cursul de compoziție la Leipzig, cu Max Regher, iar lucrările sale au fost menționate drept „foarte bune, fiind tipărite în două ediții, din contul Conservatorului” [7].

Întorcându-se la Chișinău, V. Seroșinski preda lecții particulare, iar în 1926 a deschis *Cursurile pianistice pentru toți*, în cadrul cărora aveau loc concerte de popularizare a muzicii pianistice pentru un public larg. La aceste seri, pianistul evolua în calitate de solist al ansamblului cameral — spre exemplu, se știe despre participarea sa în interpretarea *Trio-ului B-dur pentru pian* de F. Schubert și a altor lucrări. Această inițiativă democratică a pianistului și compozitorului moldovean<sup>11</sup> amintește în mare măsură de activitatea organizatorică desfășurată de predecesorul său — V. Gutor.

În prima jumătate a secolului XX, după absolvirea unor instituții profesionale din Moldova, muzicienii locali deseori plecau să-și continue studiile în Rusia și în țările Europei Occidentale, întrucât așezămintele de muzică locale nu aveau statut de instituție superioară. Între timp, realizările artei interpretative în Moldova erau susținute prin numeroasele turnee ale unor pianiști străini notorii, dar și prin aflulxul intelectualității din alte localități, reprezentată prin muzicieni-interpreți și pedagogi-iluminiști cu viziuni moderne. Mulți dintre aceștia mai târziu, au constituit corpul didactic în baza căruia s-a format colectivul Colegiului de muzică din Chișinău și a Conservatorului *Unirea*.

Directorul Conservatorului din Moscova, M. Ippolitov-Ivanov, care a inspectat Colegiul din Chișinău în 1911, „a constatat că, pe plan pedagogic, colegiul este într-o stare perfectă” [2, p. 31]. Mai târziu, în mai 1923, Colegiul de muzică din Chișinău a fost vizitat de G. Enescu, iar în cinstea marelui oaspete au avut loc mai multe concerte ale elevilor. Compozitorul a remarcat, că în timpul șederii sale în Moldova „s-a încredințat de faptul că orașul Chișinău este foarte bogat pe plan cultural” [2, p. 98].

În anii 1900-1917, un rol important în propaganda muzicii clasice occidentale și ruse l-a avut activitatea interpretativă a lui N. Buslov, absolvent al Conservatorului din Sankt-Petersburg, clasa lui

<sup>10</sup> C. Romanov s-a născut la Chișinău în 1895. După absolvirea conservatorului evolua în fața publicului chișinăuian, în temei, în calitate de ansamblist și interpret al propriilor lucrări.

<sup>11</sup> V. Seroșinski și-a făcut studiile muzicale primare la Colegiul de muzică din Chișinău, în clasa lui K. Weirich. Mai apoi el și-a perfecționat măiestria pianistică la Conservatorul din Leipzig, cu profesorul K. Wendling.

A. Rubinstein; a lui A. Goroviț, absolvent al clasei lui A. Scriabin la Conservatorul din Moscova și a G. Biber-Galperin, pianistă din Odesa. Totodată, de o mare popularitate se bucurau și evoluările unor pianiști – continuatori ai școlilor occidentale — J. Gorra, F. Kridlo, R. Weirich, R. Deil — reprezentanți ai școlii pianistice cehe (Conservatorul din Praga), A. Kotloveker-Erdgheim și K. Șlezinger — absolvente ale Conservatorului din Viena, K. Spitta — reprezentant al școlii din Berlin, A. Lampert, absolvent al Conservatorului din Leipzig ș.a.

Mulți dintre aceștia îmbinau cu succes activitatea interpretativă cu cea pedagogică. Spre exemplu, G. Biber-Galperin,<sup>12</sup> absolventă a Școlii superioare de muzică din Berlin, a fost profesoara renumitei pianiste R. Burștein, care mai târziu, după absolvirea strălucită a Conservatorului din Leipzig (clasa profesorului K. Wendling) a efectuat un turneu concertistic în mai multe orașe ale Europei occidentale, fiind însoțită de orchestra condusă de R. Strauss și A. Nikisch. De asemenea, G. Biber-Galperin a mai avut-o ca discipol și pe Maria Dailis, care mai târziu a devenit unul din profesorii notorii ai Conservatorului *Unirea*.<sup>13</sup>

Din primul colectiv didactic al Colegiului de muzică din Chișinău au mai făcut parte K. Veirih, R. Deil, A. Lampert, I. Jadovski, K. Spitta. Datorită activității Colegiului de muzică, iar mai târziu și a Conservatorului, în prima jumătate a secolului XX, în viața concertistică a Moldovei au intrat pianiști tineri, care își făcuse studiile primare de muzică la Chișinău (R. Burștein, V. Popov, F. Krebs). Unii dintre aceștia ulterior au devenit profesori și maeștri de concert (L. Gorbatâi, E. Sârbu), iar alții au lucrat peste hotarele Moldovei.<sup>14</sup>

De fapt, în perioada interbelică, care cuprinde 22 de ani (1918–1940), a avut loc afirmarea artei pianistice interpretative și pedagogice profesionale din Moldova. În anii 20, în centrul procesului educațional pianistic din Basarabia s-a aflat Conservatorul de muzică și artă dramatică *Unirea*. Fondat în 1919, ca Conservator Popular Moldovenesc, *Unirea*<sup>15</sup> (din 1928) a fost reorganizat și redenumit de câteva ori. De asemenea, la Chișinău au fost deschise Conservatoarele *Național* (1928) și *Municipal* (1936).

La conservatoarele din Chișinău, ca și la Colegiul de muzică, activau profesori ce absolviseră instituții de prestigiu din Rusia. Iată de ce, la început, aceștia pledau pentru tradițiile pedagogice ale Rusiei prer evoluționare. Spre exemplu, Colegiul de muzică din Chișinău a fost înființat după modelul unor instituții analogice ce existau deja pe lângă filialele SMR. Cultura muzicală rusă se manifesta și prin faptul că majoritatea corpului didactic al colegiului era constituit din absolvenții Conservatorului din Sankt-Petersburg. Continuitatea tradițiilor moderniste ale acestuia din urmă le-a avut în vedere V. Rebicov când a vorbit despre clasele din Chișinău, care au „crescut” în colegiu, ce „... poate fi numit vlăstar al Conservatorului din Sankt-Petersburg” [2, p. 61].

În împrejurările istorice create între anii 1918–1940 în raioanele Moldovei din dreapta Nistrului, legătura nemijlocită cu realizările culturii ruse a fost întreruptă, — deși, pe de altă parte, aici s-au activizat și s-au consolidat esențial legăturile cu centrele muzicale progresiste ale Europei occidentale: București, Paris, Viena, Leipzig și Berlin.

În anul 1924, în Transnistria a fost creată RASSM, din care cauză în perioada dată această parte a Moldovei a întreținut strânse legături cu Ucraina și Rusia. În condițiile războiului civil, procesele culturale aveau un „caracter stihinic, iar șederea unor muzicieni în or. Tiraspol era episodică” [8, p. 153]. După revoluția din octombrie 1917, activitatea artistică în acest raion a cunoscut o largă dezvoltare (sub formă de cercuri muzicale și brigăzi de agitație), care a pregătit baza creării, în anii 30 ai secolului XX, a

<sup>12</sup> G. Biber-Galperin a predat la Colegiul de muzică din Chișinău în anii 1901-1907, iar mai apoi a activat la Colegiul de muzică din Odesa.

<sup>13</sup> A lucrat în această instituție din 1927 până în 1940.

<sup>14</sup> Spre exemplu, în anul 1930, la Conservatorul particular de muzică „Egizio Massini” din București predau pianiștii G. Atanasiu, M. Dailis, V. Encimen.

<sup>15</sup> Titlul acestei instituții — *Unirea* — este datorat contopirii, în 1928, cu Colegiul de muzică.

unor colective muzicale profesioniste (capela corală *Doina*, ansamblul de muzică populară condus de G. Murga, orchestra simfonică ș.a.). Instruirea pianistică în RASSM s-a instituționalizat destul de târziu și până la cel de-al doilea război mondial avea loc doar la nivel începător (în 1938 la Tiraspol s-a deschis o școală de muzică pentru copii).

În acea perioadă, putem contura activitatea pianiștilor ce aparțin unor două generații diferite ca vârstă: pedagogii și elevii acestora. La acel moment, purtători ai celor mai bune tradiții ale școlii pianistice ruse în Chișinău erau absolvenți ai Conservatoarelor din Sankt-Petersburg și Moscova, ce și-au început activitatea artistică în anii 20 ai secolului XX (sau chiar mai devreme), și care deseori îmbinau diferite aspecte ale activităților lor, evoluând ca interpreți, pedagogi și compozitori. Astfel, reprezentanți ai Conservatorului din Sankt-Petersburg erau: Iu. Guz și A. Stadnițchi<sup>16</sup>, elevi ai clasei M. Barinov; M. Dailis, Z. Boldări și K. Fainștein — clasa F. Blumenfeld; L. Volskaia — clasa V. Drozdov. Conservatorul din Moscova era reprezentat prin: I. Bazilevski și A. Smercinskaia, elevi ai clasei lui K. Kipp. Programele de concert ale acestor pedagogi includeau în mare parte lucrări ale compozitorilor ruși, deși ei propagau cu același succes și muzică occidentală de cameră.

Printre pianiștii generației tinere, ce absolvise instituțiile de peste hotare și se întorseseră acasă, desfășurând o largă activitate concertistică, se aflau mai ales absolvenții lui Iu. Guz: M. Litvin, care studiasse cu M. Pauer la Conservatorul din Leipzig, N. Ilnițkaia, care absolvise cu diplomă de gradul I Academia de Muzică din Viena, în clasa profesorului Paul De-Con; T. Cantorovici-Dumitrescu, care studiasse la Școala Superioară de Muzică din Berlin cu A. Liberman; N. Yaroșevici, care absolvise la București.

Repertoriul acestor pianiști includea cele mai diverse lucrări: sonatele pentru pian de L. Beethoven, J. Brahms, piese de F. Chopin, F. Liszt, P. Ceaikovski ș.a. (M. Litvin), *Concertul pentru pian* de P. Ceaikovski și *Duetul pentru pian* de A. Rubinstein, transcripțiile pentru pian de F. Liszt ș.a. (N. Ilnițki), lucrările lui F. Chopin (G. Ghermanski)

După studiile în clasa lui Leopold Godovski în cadrul *Școlii măiestriei artei pianistice* pe lângă Academia de muzică din Viena, în 1915, Iu. Guz a absolvit Conservatorul din Sankt-Petersburg în clasa profesoarei Maria Barinov. În același an el s-a stabilit în Chișinău, unde, în cei 40 de ani de activitate artistică a educat numeroși discipoli talentați, care au devenit mai târziu nu doar pianiști, ci și teoreticieni și compozitori (Șt. Neaga, D. Fedov).

Unul din fondatorii școlii componistice moldovenești — Ștefan Neaga — este absolventul Academiei Regale de Muzică și Arte Dramatice din București și a *Ecole normale de musique* din Paris și poate fi numit pe drept cuvânt unul din fondatorii repertoriului didactic pentru pian. Lucrările sale pianistice timpurii — *Bessarabca*, *Joc*, *Două preludii* se află printre primele lucrări moldovenești create în baza folclorului moldovenesc, ce i-au adus popularitate compozitorului. Aceste piese au fost incluse în primele culegeri de piese pentru pian din perioada postbelică, analiza detaliată a cărora o veți găsi în partea a doua a lucrării de față.

În încheierea acestui articol putem concluziona:

- Nu toate lucrările pianistice create de autorii moldoveni — V. Onofrei, I. Bazilevski, V. Seroținski, A. Ilișenco, C. Romanov, C. Zlatov, S. Șapiro, O. Tarasenco, Șt. Neaga, E. Coca ș.a., create în anii 20–30 ai secolului XX au aceeași valoare artistică. Multe dintre ele au fost pierdute sau au rămas needitate, iar despre existența acestora deseori putem afla doar din documentele de arhivă. Astfel, în anii 40 ai secolului XX, în Moldova interbelică nu exista încă un repertoriu didactic național, — acesta includea preponderent lucrări ale compozitorilor occidentali și ruși, aprobate de pianiștii-interpreți locali.

<sup>16</sup> Anume Iu. Guz și A. Stadnițchi-Andrunachievici au stat la baza pedagogiei pianistice profesioniste în Basarabia, aflându-se printre reprezentanții de vază ai corpului profesoral al Școlii de muzică din Chișinău, al Colegiului de muzică și al Conservatorului.



- Programele de concert ale Colegiului de muzică și ale Conservatorului din Chișinău (1918–1940) publicate în presa locală arată, că „repertoriul elevilor includea lucrări din literatura universală... precum: sonatele lui L. Beethoven, rapsodiile și studiile lui F. Liszt, baladele, scherzo-urile și studiile lui F. Chopin, piesele lui S. Rahmaninov, A. Skriabin, P. Ceaikovski ș.a.m.d. Cei mai buni pianiști interpretau concertele lui J. Haydn, W. Mozart, E. Grieg, F. Mendelssohn”
- Crearea repertoriului pianistic didactic național a devenit o problemă stringentă în practica pedagogică a republicii în cea de-a doua jumătate a secolului XX, când într-o perioadă istorică relativ scurtă arta muzicală moldovenească a atins rezultate deosebit de înalte, pentru care, în alte condiții, era necesar să se parcurgă o cale de cel puțin o sută de ani.

### Referințe bibliografice

1. НИКОЛАЕВ, А. Музыкальное образование и пути развития фортепианного искусства в СССР. В: *Очерки по методике обучения игре на фортепиано*. Ред. А. Николаев. Москва-Ленинград, 1950, вып.1, с. 5–19.
2. КОТЛЯРОВ, Б. *Музыкальная жизнь дореволюционного Кишинёва*. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1967.
3. КИШКА, Е. Фортепианное исполнительство Бессарабии 1918–1940 гг. В: *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*: сб. науч. тр. Кишинёв, 1991, с. 25–37.
4. *Basarabia*. 1919, nr. 47, 2 iun.
5. *Basarabia*. 1920, nr.125, 28 mai.
6. *Basarabia*. 1919, nr. 15, 18 apr.
7. *Poșta Basarabiei*. 1923, nr. 228, 29 mai.
8. ГОРЯНСКАЯ, О. Культурная жизнь Тирасполя в 1919 году (хроника событий). В: *Музыка в Молдове: вопросы истории и теории*. Кишинёв, 1991, с. 144–153.

### ИССЛЕДОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В КОНТЕКСТЕ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАФЕДРЫ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО АКАДЕМИИ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ 50–60-х ГОДОВ XX ВЕКА (по материалам Национального Архива Республики Молдова)

CERCETAREA CREAȚIILOR COMPOZITORILOR DIN MOLDOVA ÎN CONTEXTUL ACTIVITĂȚII ȘTIINȚIFICO-METODICE A PROFESORILOR CATEDREI PIAN AUXILIAR A ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE ÎN PERIOADA ANILOR 50–60 AI SECOLULUI AL XX-LEA (după materialele Arhivei Naționale a Republicii Moldova)

STUDYING THE COMPOSER'S CREATION OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE CONTEXT OF SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL ACTIVITIES OF THE COMPLEMENTARY PIANO DEPARTMENT OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS IN THE 50<sup>S</sup>–60<sup>S</sup> OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY (based on the documents from the National Archive of the Republic of Moldova)

### ТАМАРА МЕЛЬНИК,

и.о. доцента, доктор (кандидат) искусствоведения,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*Расширение репертуарных рамок за счёт обращения к возможно большему количеству произведений отечественных авторов — основная составляющая политики кафедры общего фортепиано Кишинёвской государственной консерватории с первых дней её существования. В этом контексте в статье рассматривается научно-методическая деятельность педагогов кафедры 50–60-х годов XX века, которая включала публикации многочисленных пособий, аннотаций, хрестоматий, программ, но, в первую очередь, была связана с изучением творчества композиторов Республики Молдова. Анализируя первоисточники, обнаруженные в НАРМ, автор вводит в научный обиход некоторые документы, представляющие несомненную историческую ценность.*

**Ключевые слова:** композиторское творчество Республики Молдова, дидактический репертуар, принцип «перспективного стилизового планирования», репертуарный список, аннотация.

Încă de la începutul existenței sale politica catedrei Pian auxiliar a Conservatorului de Stat din Chișinău s-a axat pe extinderea spectrului repertorial prin includerea unui număr mai mare de creații ale compozitorilor autohtoni. În acest context, în articol este analizată activitatea științifico-metodică a profesorilor catedrei „Pian auxiliar” din perioada anilor 50–60 ai secolului al XX-lea, care consta în publicarea numeroaselor manuale, adnotări, creștomafii, programe, dar care, înainte de toate, era legată de studierea creațiilor compozitorilor din Moldova. Consultând sursele primare, depistate în Arhiva Națională, autorul introduce, în circuitul științific, unele documente de o valoare istorică incontestabilă.

**Cuvinte-cheie:** creația componistică din Moldova, repertoriul didactic, principiul „planificării stilistice de perspectivă”, lista repertorială, adnotare.

*Since the first days of its existence the policy of the Complementary Piano department of the Chișinău State Conservatory was to extend its repertoire by including a large number of works of local composers. In this context, the article discusses the scientific and methodological activities of the department's professors in the 50s–60s of the 20<sup>th</sup> century, which included the publication of the many text-books, annotations, readers, programs, but, first of all, they have been associated with the study of the composers' creative activity in the Republic of Moldova. Analyzing primary sources found at the National Archive of the Republic of Moldova, the author introduces into academic use some documents, unknown before, which have an undoubted historical value.*

**Keywords:** composers' creative activity in the Republic of Moldova, didactic repertoire, the principle of «long-term planning of style», repertoire list, annotation.

Известно, что становлению музыканта-профессионала способствуют различные виды деятельности: изучение музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин, прослушивание музыки и многое другое, однако возможность оперировать материалом практически предоставляет ему только музыкальное исполнительство, в том числе, фортепианное — «...реальное, «предметное» действие, которое ведёт к значительной интенсификации процессов внутреннего развития» [1, с. 7]. Подкрепление интеллектуальных операций деятельностью, связанной с практическим воспроизведением усваиваемого материала (в данном случае имеется в виду изучение фортепиано непианистами<sup>1</sup>), наиболее плодотворно.

Более 150 лет *общее (обязательное) фортепиано* изучается всеми музыкантами в профессиональных учебных заведениях, как европейских стран, так и Республики Молдова (в нашей стране как самостоятельный предмет *общее фортепиано* появилось немногим более 100 лет назад).

Неслучайно курс фортепиано стал *общим*, объединив проблемы музыкального становления и формирования музыкантов всех специальностей. «Пианист едва ли нуждается в обучении на другом инструменте, чтобы стать вполне законченным музыкантом, но...исполнители на всех остальных инструментах, а также вокалисты встретятся с большими трудностями в своём общем музыкальном развитии, если не приобретут...ориентировочного знакомства с фортепиано», — отмечал И. Гофман, в первую очередь, имея в виду то обстоятельство, что по своему значению, по выразительным и репертуарным возможностям, ни один из инструментов не в силах конкурировать с фортепиано [3, с. 190].

Развивающие принципы курса *общего фортепиано* заложены уже в возможности исполнять многое и разное и тем самым расширять свои знания о художественном направлении, индивидуальном композиторском стиле. Каждая эпоха в истории музыки запечатлена в нотной литературе, диапазон которой позволяет отбирать образцы для учебного репертуара учащихся различного уровня пианистической подготовки. Расширение репертуарных рамок за счёт обращения к возможно большему количеству произведений, большему кругу художественно-стилевых явлений — основная, по своему значению составляющая общемузыкального развития студента, обогащения его профессионального сознания.

<sup>1</sup> Данный термин впервые обнаруживается в методической записке, датированной 1918 годом, разработанной специальной комиссией Московской консерватории в составе А. Гольденвейзера, Г. Прокофьева, Л. Конюса [2, с. 14]; с тех пор используется в научно-методической литературе.

Принцип «перспективного стилевого планирования» дидактического репертуара (термин был предложен кафедрой *общего фортепиано* Киевской государственной консерватории) [4, с. 39] всегда был одним из неперенных требований кафедры *общего фортепиано* Кишинёвской государственной консерватории (КГК) с первых дней её существования<sup>2</sup>.

Идеологические рамки эпохи становления отечественного музыкального вуза (40-е годы XX века) усложняли деятельность учебного заведения в целом и его отдельных кафедр и педагогов, в частности. Так, например, советская администрация не могла и не хотела должным образом оценить европейское образование многих преподавателей консерватории, их, возможно, более высокий уровень знаний в области западноевропейской музыкальной культуры и педагогики. В *Кратком отчете о работе Консерватории за 1947–48 учебный год* отмечалось, например, следующее: «методы частного музыкального образования и преклонение перед буржуазной культурой Запада оказались стойкими и труднопреодолимыми, ...болезнью «западничества» страдает и научно-исследовательская работа...» [5].

С другой стороны, подобная ситуация стимулировала интерес исследователей к вопросам изучения отечественной музыкальной культуры. В цитированном ранее документе отмечается: «...в консерватории совершенно не была организована научная работа по исследованию музыкальной культуры Молдавии, будь то историческое прошлое молдавского народа, его музыкального фольклора, или же концертная, исполнительская, творческая жизнь за прошлые годы. Не собиралось никаких материалов по истории музыкального образования Молдавии, в частности, по истории Кишинёвской Государственной консерватории...» [5, л. 68].

Кафедра *общего фортепиано* отреагировала на это веяние по-своему: придавая большое значение формированию и расширению собственного специфического общефортепианного репертуара в целом, особое внимание было уделено **использованию** в учебной практике **сочинений отечественных авторов**. Сюда следует включить многочисленные публикации пособий, аннотаций, хрестоматий, программ, сборников пьес, аккомпанементов, ансамблевой литературы, но, в первую очередь, **изучение творчества** композиторов Советской Молдавии.

С 1949 года прослушивание и обсуждение на заседаниях кафедры произведений молдавских композиторов для включения их в собственный педагогический репертуар приобретают системный характер, а уже в 1952 году сочинения Л. Гурова, С. Лобеля, С. Няги, О. Тарасенко были предложены ГУУЗу (*Главное Управление Учебных Заведений*) для внесения их в программу классов *общего фортепиано* консерваторий Советского Союза [6, л. 6].

В середине 50-х годов прошлого века преподаватели кафедры *общего фортепиано* приступили к активному исследованию отечественного композиторского наследия. Здесь следует назвать целый ряд трудов: *Методический и исполнительский анализ произведений С. Лобеля (Размышление, Колыбельная, Шуточная, Песня без слов)* К. Файнштейн (1955) [7, л. 49]; *Два танца. Сонаты С. Няги* Е. Ревзо (1957) [8]; *Фортепианные произведения С.М. Лобеля (нотогрфия)* Л. Оксинайт (1957) [9, л. 33]. Но, в первую очередь, научно-методическая деятельность кафедры в данный период связана с именем Т. Войцеховской, которая в годы

---

<sup>2</sup> Начиная с 40-х годов XX века, важнейшую роль в развитии музыкальной культуры, в становлении образования начинает играть *Кишинёвская государственная консерватория*, созданная в 1940-м году на базе консерваторий *Unirea* и *Муниципальной консерватории*. С первых же дней ее существования в КГК были организованы кафедры *фортепиано*, *общего фортепиано*, сольного пения, духовых и струнных, музыкальной теории и истории. Официально считается, что Кишинёвская консерватория была открыта 1 октября 1940 года, но, по сути, лишь с 1945 года можно говорить о том, что она начала свой путь в системе высшего музыкального образования советского образца, будучи «самым молодым музыкальным ВУЗом Советского Союза» [5, л. 39].

педагогической деятельности на кафедре *общего фортепиано* начала работу над диссертацией *Фортепианное творчество композиторов Советской Молдавии* [10, л. 5]<sup>3</sup>.

Единственным дошедшим до нас трудом данного направления на этом этапе стала работа *Фортепианная соната F-dur В. Загорского* Н. Котелевой<sup>4</sup> (1959) [14]. Она представляет собой подробный исполнительский анализ первого произведения крупной формы (сонаты) В. Загорского, написанного им ещё в годы учёбы в Кишинёвской консерватории, а именно в 1950–51 гг. Несмотря на этот факт, как отмечает Н. Котелева, *Соната F-dur* «...является одним из первых развитых образцов данного жанра в творчестве композиторов Советской Молдавии» [14, л. 2] и уже этим заслуживает внимания.

Трехчастная структура работы соответствует трем частям Сонаты; автор подробно рассматривает особенности гармонического языка, фактуры, формы, образный строй, встречающиеся исполнительские сложности с указанием способа их преодоления. Отмечая присутствие в произведении молодого композитора черт яркой индивидуальности, Н. Котелева, тем не менее, наиболее удачной считает среднюю часть Сонаты — *Колыбельную*, которая позже вошла в пианистический репертуар как самостоятельное произведение. В контексте изучения творческого наследия В. Загорского следует отметить несомненную ценность работы Н. Котелевой, тем более что исследователи вряд ли предполагают о её существовании.

В 1959 году Т. Войцеховской был создан *Репертуарный список аннотированных фортепианных пьес молдавских композиторов* [17], включающий произведения, рекомендованные для использования в качестве учебно-педагогического материала музыкальных школ, классов *общего фортепиано*, а также специального фортепиано музыкального училища и консерватории. Данная работа состоит из трёх частей: первую и вторую части составляют пьесы для учащихся младших и средних классов музыкальных школ (с I по IV и с V по VII соответственно), а также для классов *общего фортепиано* в музыкальном училище и консерватории; третья часть охватывает наиболее сложные по музыкальному языку и техническим требованиям пьесы, пригодные для старших курсов музыкального училища и консерватории. Пьесы, входящие в тот или иной раздел списка, размещены по авторам в алфавитном порядке.

Аннотации основываются на четырех параметрах: характер, темп, тональность, форма произведения; мелодический и ритмический рисунок; фактура фортепианного изложения; степень трудности. Так, например, пьеса Л. Гурова *Детский праздник*, в соответствии с указанными выше градациями, проанализирована Т. Войцеховской следующим образом: «1) жизнерадостная, моторная пьеса танцевального характера; темп *Allegretto giocoso*; тональность — Фа-мажор; 2) ритмика чёткая, включает танцевальные рисунки: пунктирные ноты, синкопы; 3) фактура фортепианного изложения в меру трудна и моторна; 4) по трудностям пьеса соответствует

<sup>3</sup> Изучение отечественной музыкальной культуры педагогами кафедры *общего фортепиано* КГК в рассматриваемый период не ограничивалось рамками исследования только творчества композиторов Молдавии. В документах НАРМ были обнаружены упоминания о следующих работах: *Музыкальная жизнь Кишинёва до 1940 года* Л. Оксинайт (1948) [4]; *Театр в Молдавии* (очерк) Л. Оксинайт (1953) [11, л. 30]; *Основные задачи педагога по общему фортепиано* Л. Оксинайт (1959) [12]. Кроме того, в 1965 году была издана статья Т. Войцеховской и А. Бейлиной *Песенное творчество молдавских советских композиторов* [13].

<sup>4</sup> Именно Н. Котелевой принадлежит первенство в использовании нетрадиционных форм обучения и распространения опыта преподавателей кафедры *общего фортепиано*. Так ею впервые была предложена следующая инициатива: запись на магнитофонной ленте методических занятий в помощь педагогам ДМШ с разбором произведения и советами, способствующими его лучшему исполнению. Такие «виртуальные» уроки содействовали не только повышению профессиональной квалификации педагогов, но и улучшению их практической работы. Н. Котелева выбирала произведения, часто фигурирующие в репертуаре как ДМШ, так и в исполнительской практике студентов кафедры *общего фортепиано*. Чаще всего это были сочинения отечественных авторов; в частности, исполнительский анализ фортепианной сюиты *Игрушки* С. Шапиро [15], *Сюиты в старинном стиле* Дж. Энеску [16].

требованиям IV класса, полезна для развития чёткой пальцевой техники, навыков игры *staccato*, хорошего ритмоощущения» [17, л. 5]. Отметим, что подобный приём создания аннотаций к изучаемым произведениям в дальнейшем получил развитие в учебных хрестоматиях.

*Репертуарный список* — итог 10-летнего труда по сбору почти всегда рукописного материала (последний факт Т. Войцеховская подчёркивает во вступлении к своей работе) и ступень к следующему этапу: в 60-е годы XX века ею совместно с другими авторами впервые в Молдавии были выпущены фортепианные сборники произведений молдавских композиторов. Многие произведения, включённые в эти фортепианные хрестоматии, были вначале систематизированы и проанализированы в *Репертуарном списке*, и возможно, лишь благодаря этому, сохранились.

**Аннотация к некоторым ансамблям, рекомендуемым для включения в учебную программу по общему фортепиано**, созданная Н. Котелевой и Х. Талмацкой в 1969 году [18], представляет собой методическое пособие для преподавателей фортепиано музыкальных семилеток, а также классов *общего фортепиано* училищ и консерваторий. Работа включает аннотации оперных, балетных, симфонических, оригинальных фортепианных ансамблевых переложений сочинений таких композиторов, как Г. Гендель, А. Корелли, Э. Григ, Л. Делиб, К. Дебюсси, Д. Мийо, Д. Кабалевский, А. Эшпай.

Все произведения снабжены кратким, но содержательным анализом и рекомендациями, касающимися технических и художественных аспектов исполнения, что оказывается особенно важным, если учесть, что большая часть вошедших в пособие опусов никогда не использовалась в педагогическом репертуаре кафедры.

Несомненным достоинством *Аннотации* является большое число ансамблей молдавских композиторов. Авторы отмечают, что включённые произведения различны по степени сложности и, таким образом, «...могут быть использованы на протяжении всего обучения курсу *общего фортепиано*. Тот факт, что музыкальный язык глубоко национален, облегчает восприятие и работу студентов над этими произведениями...» [18, л. 11].

Отечественное композиторское творчество представлено в *Аннотации* именами Е. Коки, Ш. Няги, Д. Гершфельда, С. Лунгула, Н. Пономаренко, В. Загорского, А. Стырчи. Следует отметить, что все переложения (*Танец*, *Песня цыганки* из оперы *Сердце Домники* А. Стырчи, отрывок из *Поэмы о Днестре* Ш. Няги, *Дуэт* из оперы *Грозаван* Д. Гершфельда, *Фрагмент* из балета *Рассвет* В. Загорского) сделаны О. Тарасенко<sup>5</sup>.

Среди недостатков данной работы отметим отсутствие дифференциации ансамблей по степени сложности, по определённой профильной направленности, а также какого-либо адресного указания используемой нотной литературы.

Тем не менее, **Аннотация к некоторым фортепианным ансамблям**, представляет собой «труд, имеющий определённое значение для повышения уровня музыкального образования студентов различных специальностей» [19, л. 15]; исполнительский анализ рассматриваемых произведений сделан авторами на высоком уровне, и *Аннотация* и сегодня сохраняет свою актуальность и достойна стать достоянием более широкой аудитории.

В 1973 году Е. Новикова и М. Романова завершили работу над **Школой игры на фортепиано** [20, л. 121], предназначенной для 1–2 классов музыкальных школ и студентов по классу *общего фортепиано*, не имеющих фортепианной подготовки, с методическими комментариями на русском и молдавском языках (к сожалению, работа утеряна).

---

<sup>5</sup> Все произведения, включённые в *Аннотацию* (в целом, порядка 60-ти), были исполнены Н. Котелевой и Х. Талмацкой на заседаниях кафедрах, где они, таким образом, ещё раз продемонстрировали свои неординарные исполнительские качества.

Данная работа представляет особый интерес, т. к. в ней, по нашим данным, наряду с музыкальным материалом зарубежных, русских и советских композиторов, был использован молдавский фольклорный материал, а также многочисленные образцы творчества композиторов Молдавии. С точки зрения авторов, педагогический репертуар *общего фортепиано* остро нуждался в отечественных произведениях, а имеющийся был довольно сложен в техническом отношении для начинающих музыкантов. Поэтому Е. Новиковой и М. Романовой была проделана кропотливая и трудоёмкая работа, связанная с адаптированным переложением композиторских произведений, обработкой народных мелодий и даже сочинением небольших пьес этюдного характера на молдавские темы.

Завершая анализ научно-методической деятельности кафедры *общего фортепиано* начала второй половины XX века, направленной, в основном, на изучение и использование в учебной практике отечественного музыкального наследия, нельзя не отметить, что в создание «особого творческого духа кафедры, ... в становление её педагогического репертуара...» [21, с. 44] внесли композиторы — преподаватели кафедры О. Тарасенко, Л. Агабалян, М. Фишман.

Их деятельность была ориентирована, в первую очередь, на расширение национального пианистического репертуара. Одной из ведущих тенденций, заложенных О. Тарасенко, и развитых позднее М. Фишманом и Л. Агабаляном, становится опора на молдавский фольклор во всем его стилевом и жанровом разнообразии. Эта тенденция проявляет себя как через обработки народных мелодий для фортепиано, так и путем создания оригинальных сочинений, стилистика которых опирается на национальный фольклор. Таким образом, сочинения композиторов кафедры выполняли функцию «...связующего звена между народной музыкой и профессиональной, служа переходом к изучению последней» [22, л. 117].

Суммируя вышеизложенное, мы можем сделать следующие выводы: педагоги кафедры внесли свой вклад в развитие отечественного музыковедения в период его становления (в первую очередь, имеются в виду материалы диссертации Т. Войцеховской, монография по истории молдавского исполнительства Л. Оксинайт, рассмотренные выше работы Н. Котелевой); в сферу приоритетных научных интересов кафедры входило исследование отечественного композиторского наследия (работы Т. Войцеховской, Н. Котелевой, Л. Оксинайт); отдельная ветвь научно-методической деятельности кафедры *общего фортепиано* в данный период была представлена работами прикладного характера разных жанров, в т.ч. дидактическими пособиями Т. Войцеховской, Н. Котелевой, Х. Талмацкой, Е. Новиковой, М. Романовой.

### Библиографические ссылки

1. ЦЫПИН, Г. *Обучение игре на фортепиано*. Москва: Просвещение, 1984.
2. НЫРКОВА, В. *Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей*. Москва: Музыка, 1988.
3. ГОФМАН, И. *Фортепианная игра*: ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва: Музгиз, 1961.
4. ЙОВЕНКО, З. *Общее фортепиано*: вопросы методики. Киев: Музична Україна, 1989.
5. *Краткий отчёт о работе Кишинёвской государственной консерватории за 1-й семестр 1947–1948 учебного года*. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 9. Л 39–40.
6. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано (11.04.1952)*. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 93.
7. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано (30.11.1955)*. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 282.
8. РЕВЗО, Е. *Два танца; Сонаты Ш. Няги (1957, рукопись)*. НАРМ. Ф.3050. Оп. 2. Д. 11.
9. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано (13.12.1957)*. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 33.
10. *Отчёт о работе кафедры общего фортепиано за 1953-54 учебный год*. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 209.
11. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано (30.12.1952)*. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 140.
12. ОКСИНОЙТ, Е. М. *Основные задачи педагога по курсу общего фортепиано (1959, рукопись)*. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 2. Д. 65.
13. БЕЙЛИНА, А., ВОЙЦЕХОВСКАЯ, Т. *Массовая песня*. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва, 1965, с. 123–175.
14. КОТЕЛЕВА, Н. *Фортепианная соната F-dur В. Загорского (1959, рукопись)*. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 2. Д. 63.

15. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано* (13.11.1969). НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 592.
16. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано* (19.04. 1971). НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 617.
17. ВОЙЦЕХОВСКАЯ, Т. *Репертуарный список аннотированных пьес молдавских композиторов* (1959, рукопись). НАРМ. Ф. 3050. Оп. 2. Д. 62
18. КОТЕЛЕВА, Н., ТАЛМАЦКАЯ, Х. *Аннотация к некоторым фортепианным ансамблям* (1969, машинопись). НАРМ. Ф. 3050. Оп. 2. Д. 335.
19. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано* (04.04.1968). НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 555.
20. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано* (03.07.1972). НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 640.
21. TESEOGU, G. *Pagini de istorie a catedrei pian auxiliar*. In: *Învățământul muzical la Chișinău: istorie și contemporaneitate*. Chișinău, 2004, pp. 43–46.
22. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано* (30.11.1972). НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 640. Л 117.

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ  
И ДЕТСКОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В МОЛДОВЕ  
(40-е годы XX века – нач. XXI века)**

UNELE ASPECTE ALE DEZVOLTĂRII EDUCAȚIEI MUZICALE ȘI ARTEI  
INTERPRETATIVE CORALE A COLECTIVELOR DE COPII ÎN MOLDOVA  
(anii 40 ai secolului XX – începutul sec. XXI)

SOME ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF MUSICAL EDUCATION AND CHILDREN'S CHORAL  
PERFORMANCE IN MOLDOVA (from the 40s of the 20<sup>th</sup> century to the beginning of the 21<sup>st</sup> century)

**АННА ШИМБАРЁВА,**

и.о. доцента, доктор (кандидат) искусствоведения,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*Данная статья представляет собой исторический экскурс в развитие музыкального воспитания и детского хорового исполнительства в Молдове с 40-х годов XX века и до начала XXI века. Особое внимание уделяется различным формам и методам музыкально-эстетического воспитания детей, а также конкретным хоровым коллективам, деятельность которых представляет детское хоровое исполнительство республики на современном этапе.*

**Ключевые слова:** детский хор, хоровое исполнительство, музыкальное воспитание, хоровая студия, хоровое воспитание.

*Acest articol reprezintă o retrospectivă istorică a dezvoltării muzicale și interpretative a corurilor de copii în Moldova (anii 40 ai secolului XX – începutul sec. XXI). O atenție deosebită se acordă diverselor forme și metode de educație muzical-estetică a copiilor, dar și a unor colective corale concrete, activitatea căror reprezintă arta interpretativă a colectivelor corale de copii la etapa actuală.*

**Cuvintele cheie:** cor de copii, arta corală interpretativă, educație muzicală, studio coral, educație corală.

*This article presents a historical review of the development of musical education and children's choir performance in Moldova from the 40's of the 20<sup>th</sup> century to the beginning of the 21<sup>st</sup> century. Particular attention is paid to various forms and methods of musical and aesthetic education of children, as well as to specific choirs whose activities present children's choral singing of the republic at the present stage.*

**Keywords:** children's choir, choral performance, musical education, choral studio, choral education.

Новый этап развития детского хорового исполнительства начинается в 50-е годы, для которых характерны поиски новых форм музыкально-эстетического воспитания. К таким новым формам относятся, прежде всего, хоровые студии, получившие в дальнейшем очень широкое распространение. В СССР первая хоровая студия родилась в 1954 году. Это была *Пионерия*, организованная Георгием Александровичем Струве в Подмосковье, где он, будучи студентом музыкального училища при Московской консерватории, вел поначалу уроки пения. Приведем слова из его книги *Школьный хор*: «Уже в начале своей работы я понял: школе нужен хоровой коллектив.

И не только самой школе, но и подмосковному поселку Вишняки, где школа находилась, — школьный хор стал бы здесь единственным очагом музыкальной культуры» [3, с. 67].

Эта студия стала своеобразной лабораторией, методическим центром, в котором постепенно сложились принципы организации учебного процесса. В ней ребята с четырех-шести лет не только пели в хоре, но и в процессе игр осваивали музыкальную грамоту, занимались ритмикой, слушали музыку, обучались игре на каком-либо музыкальном инструменте.

Рождение *Пионерии* оказало огромное влияние на массовое музыкальное воспитание. Вслед за *Пионерией* начали появляться аналогичные коллективы во всех союзных республиках. В Молдове подобные хоровые студии при общеобразовательных школах стали возникать в 80-е годы. Так, в Кишиневе зарекомендовали себя с самой лучшей стороны и стали популярными студии на базе СШ № 11 (рук. Шт. Андроник), СШ № 37 (рук. В. Калыганов), СШ № 36 (рук. М. Вартик), СШ № 32 (детская хоровая студия Национального Радио-Телевидения, рук. Шт. Каранфил).

Однако еще до 80-х годов — периода появления студий на базе общеобразовательных школ — в 70-е годы продолжились поиски в области внешкольного хорового воспитания детей, которые привели к рождению двух детских хоровых студий на базе Дворцов пионеров и школьников. Мы имеем ввиду студии *Фиричел* (г. Тирасполь, рук. Е. Янковская) и *Lia-Ciocârlia* (г. Кишинев, рук. Е. Мамот).

Студия *Фиричел* хорошо известна не только у себя на родине, но и во многих странах ближнего и дальнего зарубежья. Долгие годы детским хором руководила Екатерина Янковская — преподаватель дирижерско-хорового отделения Тираспольского музыкального училища. Под ее руководством хор достиг высокого исполнительского уровня, став творческой лабораторией для многих начинающих хормейстеров. Именно здесь проходили практику студенты музыкального училища, избравшие своей профессией работу с детьми. В настоящее время студия продолжает свою деятельность уже под руководством известного дирижера Татьяны Твердохлеб, еще больше расширившей творческие возможности коллектива, обновившей репертуар произведениями современных композиторов.

Музыкально-хоровая студия *Lia-Ciocârlia* действует на базе Национального Дворца Творчества Детей и Подростков с 1973 года. Ее организатором и руководителем, наряду со Шт. Андроником и С. Волковой, стал дирижер и композитор Евгений Мамот. Более чем за 30 лет своего существования студия внесла огромный вклад в развитие национальной музыкальной культуры посредством выявления и воспитания молодых талантов, выработки разнообразных форм и эффективных методов приобщения детей к музыке, популяризации хорового искусства, пропаганды творчества отечественных композиторов. Со времени открытия студии хором руководили Евгений Мамот (1973–1974, 1990–2006), Валентин Будилевский (1974–1988), Софья Волкова (1988–1990). Сейчас ее руководителем является молодой талантливый дирижер, окончившая в 1998 году Государственный Институт Искусств, воспитанница студии *Lia-Ciocârlia* Светлана Истрати.

За прошедшие годы хор студии представил публике более 600 концертов в Молдове, Украине, России, Румынии, Латвии, Литве, Белоруссии, Турции, Франции. Студия *Lia-Ciocârlia* осуществила многочисленные записи произведений из своего репертуара на Национальном Радио и Телевидении, выпустила диск *Cântă „Lia-Ciocârlia”*, о ней создано два музыкальных фильма.

В течение долгой плодотворной жизни музыкально-хоровая студия *Lia-Ciocârlia* неоднократно становилась лауреатом республиканских и международных конкурсов и фестивалей, за что ей было присвоено почетное звание *Образцового коллектива*, вручена Республиканская Премия Молодежи и другие награды.



Наметившиеся к 70–80-м годам успехи в хоровом исполнительстве стимулировали многих композиторов на создание новых хоровых сочинений для детей – песен, циклов, кантат и ораторий. Большое место в их творчестве занимали как оригинальные авторские сочинения, так и обработки народных песен. Некоторые композиторы создавали музыку специально для конкретного детского хорового коллектива, учитывая его исполнительские возможности.

В 80-е годы возникли и первые отечественные методико-теоретические исследования по проблемам хорового исполнительства. Как правило, их авторами являлись сами практики, опытные хоровые дирижеры. Центральной теоретической работой по проблеме организации и управлению детским хоровым коллективом стала монография Шт. Андроника *Организация детского хора*, изданная в 1983 году. В ней, наряду с традиционными методическими установками работы с хором, автор особое внимание уделяет характеристике детского голоса и его охране [5, с. 4–28]. Интерес вызывает тот факт, что Шт. Андроник посвятил большой раздел своей работы основам аранжировки для детского хора [5, с. 49–67].

Другая работа, на которой следует заострить внимание, принадлежит Е. Богдановскому и И. Попеску. Это брошюра под названием *Бюдрумэрь практиче пентру дирижор де кор* [1]. Ценность этой работы в том, что она дает конкретные и необходимые указания по технике дирижирования, по методике работы с хором, а также репертуарной политике. Кроме того, брошюра снабжена внушительным нотным приложением из показательных хоровых обработок молдавских и румынских авторов.

К тому времени, когда в МССР начался процесс становления детского хорового воспитания и образования, вобравший в себя традиции, накопленные в XIX веке и первой половине XX века в Российской империи и СССР, в Европе и других частях света параллельно возникли выдающиеся музыкально-педагогические школы. Их основателями явились знаменитые композиторы Б. Барток, З. Кодай, К. Орф, Э. Вила-Лобос и др.

Эти школы быстро приобрели поистине международное значение и повлияли на развитие музыкального образования и воспитания (в том числе и хорового) детей в других странах. Методики выше перечисленных школ получили широкое распространение в Молдове в начале 80-х годов.

Создавая свою систему музыкального воспитания детей, З. Кодай и Б. Барток первоочередной задачей выдвигали сохранение народных традиций. «Мысль ясна: детей надо обучать своеобразному музыкальному «родному языку», их надо привести в царство венгерской народной музыки, к неисчерпаемому источнику венгерской народной песни» [4, с. 174]. Благодаря З. Кодаю широкое распространение в музыкально-педагогической практике бывших республик СССР получил метод *релятивного* обозначения высоты звуков, который успешно применяется и в настоящее время не только при обучении музыкальной грамоте, но и на начальном этапе работы с детским хором.<sup>1</sup>

Пособие по музыкальному воспитанию детей К. Орфа, названное им *Шульверк*, предназначено для активного стимулирования музыкального творчества детей, даровитых и менее способных, а также призвано пробудить к жизни желание детей музицировать. Не последнее место в нем занимает коллективное пение. Более семидесяти процентов из всех предложенных Орфом упражнений – вокальные. Большое воспитательное значение автор *Шульверка* отводил, естественно, немецкому фольклору. Для тех же, кто захочет адаптировать его систему в других странах, рекомендовал обогатить ее своим словесным и музыкальным народным достоянием, в частности детским фольклором.

Музыкальному воспитанию и образованию детей посвящены многие страницы творческой биографии бразильского композитора Эйтора Вила-Лобос. В основе его педагогической реформы

---

<sup>1</sup> Создание метода релятивного обозначения звуковысотности относится к началу XIX века в Англии. Его разработали Сара Анна Гловер и Джон Кервен. Этот метод быстро распространился в Англии; позже его переняли и другие страны.

лежала идея повсеместного развития хорового пения, которое должно было послужить основой для последующего профессионального музыкального образования. «Стремясь «научить всю Бразилию петь», в дни национальных праздников он дирижировал на стадионе «Васко да Гама» в Рио-де-Жанейро оркестром из 1000 исполнителей, а в 1942 году собрал хор из 40 тысяч школьников» [2, с. 408]. Кроме того, композитор инициировал создание десятков музыкальных школ, хоровых коллективов, организовал школу учителей-хормейстеров, которой сам же руководил, а в 1942 году была открыта Национальная Академия хорового пения, бессменным президентом которой Вила-Лобос был до конца своих дней.

В бывшем Советском Союзе наилучших результатов в развитии музыкального воспитания и детского хорового исполнительства достигли республики Прибалтики, чьи народные традиции певческих праздников уходят своими корнями в глубь веков. Во все времена прибалтийские музыкальные деятели считали, что общий уровень музыкальной культуры зависит от музыкального воспитания в школе, поэтому огромное значение всегда уделялось музыкальной подготовке кадров, а также организации детских хоровых коллективов в стенах школ. Интересно, что в Эстонии в Таллинне, помимо известного международного хорового праздника на Певческом поле, в котором не могут принять участие все существующие эстонские детские хоры, проводятся специальные республиканские певческие праздники школьников.<sup>2</sup> Эта традиция оказала огромное влияние на развитие детского хорового исполнительства в Молдове. Так, с 1992 года в Кишиневе стали проводиться фестивали, объединяющие в сводном хоре лучшие школьные хоровые коллективы республики.

90-е годы прошлого века в Республике Молдова были отмечены поисками новых направлений развития в различных сферах жизнедеятельности. Тогда же началась разработка новой концепции в системе общего среднего образования.

Одним из приоритетных направлений в инициативной педагогической деятельности послужила разработка новых принципов, методов и средств воспитания личности, внеклассной и внешкольной воспитательной работы. В итоге было принято решение *о создании классов с музыкально-хоровым профилем на базе общеобразовательных школ*, сыгравшее большую роль в развитии массового музыкального воспитания и детского хорового исполнительства. Деятельность этих школ, пережив трудные нестабильные годы, и в настоящее время демонстрирует высокие результаты в творческом развитии учащихся, а также решает одновременно проблему и массового, и профессионального музыкального образования детей.

По инициативе известного хорового дирижера, большого знатока детских исполнительских возможностей Штефана Андроника в 1988 году были организованы первые четыре экспериментальные площадки. Ими стали: средние школы № 11 (сейчас Лицей *I. Creangă*), № 36 (сейчас Лицей *D. Meniuc*), № 37 (сейчас Лицей им. Н.В. Гоголя) и интернат № 2. Основные организационные и методические установки этих новых преобразований отразились в *Положении о средней общеобразовательной школе с музыкальным (хоровым), художественным, архитектурно-художественным, театральным и хореографическим уклоном*, которое было утверждено Заместителем министра народного образования МССР С. Г. Мустяцэ в 1990 году.

Согласно этому документу средняя общеобразовательная школа с музыкально-хоровым уклоном обеспечивает оканчивающим ее учащимся общее среднее образование и углубленное овладение знаниями и навыками по соответствующему виду искусства. Таким образом, выпускники 9-го класса этих школ получают два документа: Свидетельство об окончании гимназии и Свидетельство об окончании музыкально-хоровой школы. Последнее дает возможность поступления в специальные музыкальные учебные заведения (лицей, колледжи).

<sup>2</sup> Первый из них проходил в 1962 году. Число участников приближалось к двадцати тысячам.

В настоящее время существуют 14 учебных заведений, на базе которых открыты классы с музыкально-хоровым уклоном.

Высокий профессиональный уровень творческих коллективов во многом поддерживается с помощью специального комплексного плана мероприятий, разработанного и утвержденного Главным Управлением образования, молодежи и спорта. Этот план предполагает обязательное проведение конкурсов детских хоровых коллективов среди школ с музыкально-хоровым профилем. Регламент конкурса, а также обязательная программа для каждой возрастной категории утверждаются на городском методическом объединении хормейстеров. В жюри конкурса приглашаются ведущие дирижеры республики.

Первый городской конкурс детских хоровых коллективов состоялся в 1992 году по инициативе Шт. Андроника. Именно с этого времени его проведение стало традиционным.<sup>3</sup>

Вдохновителем фестиваля *Sărbătoarea corului* стал композитор, хоровой дирижер В. Крянгэ. В 60–70-е годы прошлого века ему посчастливилось оказаться в числе более полумиллиона любителей хорового пения на известном *Хоровом Поле* в г. Таллинн (Эстония). Незабываемые впечатления от хорового праздника увлекли В. Крянгэ идеей проведения подобного мероприятия и у нас в Молдове. Его инициатива была поддержана начальником Департамента Образования, Науки, Молодежи и Спорта, доктором педагогических наук Анатолием Мокраком. В дальнейшем идея реализовывалась при участии Александра Романа и Татьяны Нагнибеда-Твердохлеб, поочередно занимавшими эту должность.

Таким образом, в 2003 году, 31 мая, накануне Международного Дня защиты детей состоялся первый фестиваль *Sărbătoarea corului*, впервые собравший на ступенях Национального Театра оперы и балета 37 хоровых коллектива как из школ и лицеев с музыкально-хоровым профилем, так и хоров из общеобразовательных школ. Впервые же сводный хор из 2500 детей исполнил 16 сочинений, в числе которых *Limba noastră* А. Кристи, *Ca o zi de primăvara* Г. Музическу, *Hora și sârba* С. Златова, *Весенняя песня* В.А. Моцарта, *Izvorăș din codru* С. Лысого, *Plai natal* В. Крянгэ, *Școala natală* Е. Мамота и др. Гимном фестиваля стала пьеса на музыку К.В. Глюка *Sărbătoarea corului*. Программа прозвучала под управлением таких дирижеров, как В. Крянгэ, Шт. Каранфил, Е. Марьян, А. Присэкару, С. Истрати, М. Ганя, Е. Мамот.

Фестивали 2005 и 2007 объединили еще больше исполнителей (в 2007 году их насчитывалось около трех тысяч – 45 коллективов). В числе участников были зарубежные гости из Белоруссии и Румынии. Значительно расширился репертуар, включивший новые произведения композиторов Молдовы, такие как: *Ștefan cel Mare* Е. Доги, *Să cântăm, copii* Д. Балана, *Hora primăverii* В. Крянгэ, *Flori de câmp* Т. Згуряну, *Are mama fata mare* А. Оанчи, *Casa ta* М. Стырчи.

### Библиографические ссылки

1. BOGDANOVSCI, E., POPESCU, I. *Îndrumări practice pentru dirijorul de cor*. Chișinău: Știința, 1985.
2. *История зарубежной музыки, XX век*. Отв. ред. Н.А. Гаврилова. Москва: Музыка, 2007.
3. СТРУВЕ, Г. *Школьный хор*. Москва: Просвещение, 1981.
4. ХАЙДУ, М. Наша музыкальная педагогика и венгерская народная музыка. В: *Из истории музыкального воспитания*: сб. ст. Сост. О.А. Апраксина. Москва, 1990.
5. ANDRONIC, Ș. *Organizarea corului de copii*. Chișinău: Literatura Artistică, 1988. Ed. cu caractere chirilice.

<sup>3</sup>1992-1995 – конкурс *Cîntare limbii materne*, организатор Шт. Андроник, Заслуженный деятель искусств, кавалер Ордена *Gloria Muncii*.

1997 – конкурс, посвященный 150-летию со дня рождения классика национальной музыки Гавриила Музическу, организаторы Шт. Андроник и В. Крянгэ, Заслуженный деятель искусств, кавалер Ордена *Gloria Muncii*.

1999 - конкурс, посвященный 150-летию со дня рождения М. Еминеску, организатор В. Крянгэ.

2000 - конкурс, посвященный 2000-летию христианства, организатор В. Крянгэ.

2001 – конкурс *Hora primăverii*, автор проекта В. Крянгэ.

## ***IX. Folclorul muzical național, sursă de inspirație pentru creația compozitorilor din Republica Moldova***

### **FILE DIN ISTORIA ETNOMUZICOLOGIEI NAȚIONALE ÎN PERIOADA POSTBELICĂ**

EXCERPTS FROM THE HISTORY OF NATIONAL ETHNOMUSICOLOGY  
DURING THE POSTWAR PERIOD

**SVETLANA BADRAJAN**

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

*Etnomuzicologia autohtonă în perioada postbelică a trecut prin câteva etape distincte, în cadrul cărora s-au produs evenimente importante ce vizează salvagardarea, protejarea, cercetarea și valorificarea folclorului muzical. Au fost editate colecții de folclor, elaborate metode, realizate cercetări științifice și publicate diferite articole, studii și monografii. Spectrul problematic abordat este divers: de la genuri și specii ale folclorului muzical, instrumente muzicale până la elemente de morfologie, limbaj muzical, interpretare tradițională.*

**Cuvinte-cheie:** folclor muzical, salvagardare, cercetare, valorificare, perioada postbelică.

*Domestic ethnomusicology during the postwar period went through several distinct stages, marked by the occurrence of important events aimed at safeguarding, protecting, researching and promoting musical folklore. There were edited several collections of folklore; new methods were elaborated along with the advancement of scientific research and the publication of different articles, studies and monographs. The issues addressed were diverse: from the genres and kinds of folk music, musical instruments to different elements of morphology, musical language and traditional interpretation.*

**Keywords:** musical folklore, safeguard, research, post-war period.

Cercetările etnomuzicologice în Basarabia perioadei postbelice se încadrează, prin direcțiile și problemele tratate, raportate la evenimentele sociale, politice, culturale ce s-au produs, în câteva etape: I — 1945–1956; II — 1957–1967; III — 1968–1990; IV — din 1990 până-n prezent. Prima etapă se caracterizează printr-un șir de realizări importante pentru salvagardarea, cercetarea și valorificarea folclorului muzical. Printre acestea numim înființarea în cadrul diferitor instituții a cabinetelor, arhivelor de folclor; organizarea orchestrelor de muzică populară cu statut de salariați pe lângă case de cultură, Filarmonică, syndicate, etc; înființarea radioului și realizarea investigațiilor de teren, constituirea școlii componistice autohtone, ce a determinat interesul muzicienilor pentru folclor și apariția diferitor creații, care au ca sursă de inspirație sonoră melosul folcloric; ș.a.

Evenimentul poate cel mai important a fost înființarea în 1945 a cabinetului de folclor la Conservatorul Moldovenesc de Stat (actualmente AMTAP). În rezultat începe o activitate folcloristică sistematică a profesorilor și studenților instituției. Chiar dacă investigațiile de teren nu erau dotate cu aparataj special și înregistrarea materialului muzical se efectua după auz, totuși în 1956 cabinetul de folclor dispunea deja de o colecție de aproximativ 2000 de exemplare, înregistrate în r-nele Hâncești și Ceadâr-Lunga, de către G. Ciaicovschi-Mereșanu, M. Caftanat, V. Safonov, M. Ponomarenco, B. Cotlearov, S. Lobel, N. Chiosa, O. Tarasenco, Gh. Borș, ș.a. Analizând colecțiile de folclor editate între anii 1945–1956, printre care *Cântece* (alcătuită și redactată de I. Balan, B. Istru, G. Meniuc, D. Gerșfeld și L. Curov), *Cântece populare moldovenesti* (redactată de E. Levedeva), ș.a., putem să creăm un tablou al ariei de investigare și al categoriilor înregistrate: cântece epice, colinde, în special cântece propriu-zise. Pe lângă colectarea folclorului muzical la această etapă sunt întreprinse primele abordări științifice sub forma unor articole, inclusiv în enciclopedii. O valoare prezintă monografia lui B. Cotlearov despre arta violonistă în Moldova, editată în 1955.

În iulie 1956 cabinetul de folclor al Conservatorului, printr-un ordin al Ministerului culturii și al Consiului de miniștri de atunci, a fost desființat. Inițial colecția de folclor trebuia să treacă prin act în

posesia Institutului de istorie, limbă și literatură al Academiei de științe, în realitate a ajuns în arhiva Centrului Republican de Creație Populară (actualmente Centrul Republican de Consevare și Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial).

Între anii 1957–1968, după desființarea cabinetului de folclor la Conservator, aproximativ șase ani, nu s-au efectuat investigații de teren sistematice. Ele sunt reluate începând cu anul 1964. Aportul său în cadrul expedițiilor folclorice și-au adus profesorii și studenții muzicologi, compozitori, instrumentiști, precum Iu. Țibulichi, N. Chiosa, O. Tarasenco, S. Stoianov, I. Macovei, E. Doga, F. Biriucov, C. Rusnac, etc. Materialul muzical colectat include aproximativ 584 de lucrări, înregistrate în raioanele Hâncești, Călărași, Orhei; Ceadâr-Lunga, Sângerei, Leova, Dondușeni, or. Chișinău, raionul Bolgrad, regiunea Odessa și se păstrează în arhiva de folclor AMTAP. Anii de naștere ai colportorilor oscilează între 1866–1900. Valoroase sunt creațiile înregistrate de la P. Murga (a.n.1866), violonist, s. Slobotca, r. Orhei; V. Grosu (1890), voce, s. Lozova, r. Călărași; E. Boghoceanu (1976), voce, or. Hâncești etc. A fost înregistrat un vast repertoriu de melodii vocale și instrumentale din folclorul ritual, în special: de nuntă, bocete, colinde, la scăldatul copilului și nonritual: doine, cântece epice, cântece propriu-zise, romanțe, melodii de joc.

Din anul 1961 și colaboratorii sectorului de folclor al secției de Etnografie și Studiul Artelor a Academiei de Științe realizează investigații folclorice sistematice, aplicându-se diverse metode precum cea a chestionarelor, anchetei, experimentului, ș.a., în vederea obținerii unei imagini exhaustive a manifestărilor folclorice. La această etapă sunt editate valoroase colecții de folclor muzical precum: *Melodii și jocuri populare moldovenești* (alct. P. Stoianov), *Melodii preferate* (S. Zelțeman), *Cântece* (red. V. Roșca și L. Berov), *Cântece populare moldovenești* (alct. P. Stoianov și E. Junghietu), ș.a. Se extinde aria abordărilor științifice. Printre personalitățile remarcabile care au activat în acest interval de timp numim: L. Berov, L. Axionov, B. Cotlearov ș.a.

L. Axionov a contribuit prin activitatea sa la constituirea școlii etnomuzicologice naționale, la canalizarea investigațiilor folclorice de diferit nivel pe o direcție științifică, în baza unei metodologii adecvate. Dovadă sunt studiile elaborate, conținutul cursurilor predate. Subliniem în acest sens valoarea imanentă a materialelor muzicale, utilizate în cadrul lecțiilor de folclor muzical. Materialele date sunt creații muzicale autentice, înregistrate nu numai pe teritoriul actual al Republicii Moldova, dar și preluate din fondurile Academiei Române. Prima vizită a L. Axionov la Academia de Științe din București în anul 1958 a fost remarcată și în presa vremii. E.Cernea constata: „În cadrul convenției culturale dintre țara noastră și U.R.S.S. am primit vizita unei delegații sovietice în luna ianuarie. ...Din delegație a făcut parte L.A. Axionov, profesor de istoria muzicii și folclor al Conservatorului *G. Musicescu* din Chișinău” [1, p. 9]. O valoare științifică, dar mai ales didactică prezintă monografia *Cântecul popular moldovenesc*, care timp de câteva decenii a îndeplinit funcția unui manual de folclor muzical. În lucrare sunt elucidate într-o măsură mai mare sau mai mică practic toate direcțiile fundamentale necesare în procesul de studiere a fenomenului folcloric.

L.Berov este printre primii care a pus problema studierii instrumentelor muzicale populare. În lucrarea *Молдавские народные музыкальные инструменты* realizează o primă clasificare a acestora. B. Cotlearov prin activitatea sa științifică a contribuit substanțial la dezvoltarea nu numai a etnomuzicologiei, dar și ale altor domenii ale științei muzicale naționale. Lucrările lui sunt publicate atât în țară, cât și peste hotarele ei. Menționăm în deosebi monografia *Lăutarii moldoveni și arta lor*. Referindu-ne în ansamblu la această perioadă trebuie să subliniem depășirea tratării descriptive a fenomenului folcloric în lucrările teoretice și trasarea unor probleme de cercetare genuină, monografică, complexă.

Etapa următoare reprezintă intervalul dintre anii 1968–1990. În anul 1968 este înființată catedra folclor în cadrul Conservatorului Moldovenesc de Stat (AMTAP) care și-a desfășurat activitatea până la sfârșitul anilor 90, fiind periodic închisă și redeschisă. Înființarea catedrei a constituit începutul unei etape noi în activitatea de investigare și cercetare științifică a folclorului muzical. Șef al catedrei a fost

numit G. Ciaicovschi-Mereșanu, neobosit cercetător, care a rămas fidel catedrei și muncii de studiere și valorificare a tezaurului folcloric pentru toată viața. Începând cu acest an se desfășoară o activitate folcloristică planificată. Anual, în cadrul practicii folclorice a studenților, se întreprind expediții colective, se efectuează investigații de teren individuale de către profesorii catedrei. Este înregistrat nu numai folclor românesc, dar și ucrainesc, rusesc, bulgăresc, găgăuzesc, țigănesc, evreiesc și altor etnii conlocuitoare. În prezent arhiva de folclor AMTAP dispune de aproximativ 16 mii de documente sonore culese pe teritoriul Republicii Moldova, Bucovina și sudul Basarabiei – Ucraina. Printre cei care au contribuit la completarea arhivei la această etapă se numără G. Ciaicovschi-Mereșanu, A. Raevschi, A. Tamazlăcaru, Ia. Mironenco, C. Rusnac, V. Botnaru, S. Badrajan, D. Bunea, ș.a. Au fost înregistrați rapsozi populari, reprezentanți ai culturii tradiționale precum Filip Todirașcu (s. Costești, r. Ialoveni); Gh. Bobeico (s. Mileștii Mici, r. Ialoveni); Gh. Duminică (s. Grăsenii Vechi, r. Ungheni); Gh. Angheluș (s. Tribisăuți, r. Briceni); L. Severin (s. Horăști, r. Ialoveni); E. Anastasiu (s. Manta, r. Cahul). Creațiile preluate de la E. Anastasiu au fost publicate în colecția *Trandafir bătut la poartă* de A. Tamazlăcaru.

Investigații sistematice de teren sunt realizate și de către cercetătorii de la Academia de Științe — P. Stoianov, V. Chiselită, și de către alți folcloriști consacrați precum D. Blajinu, V. Curbet, I. Burdin, ș.a. În rezultat sunt editate valoroase colecții de folclor muzical: *Doine, cântece, jocuri; Lerui ler; Romanțe și cântece de lume* de G. Ciaicovschi-Mereșanu, *Ca la noi în sat; Cucușor cu pană sură* de C. Rusnac, *Busuioc, floare cătată* — E. Florea, *500 melodii de jocuri din Moldova* — P. Stoianov, *Jocuri populare nistrene* — Al. Dânu, *Așa-i jocul pe la noi, Tot cu cântecul mă mângâi* — V. Curbet, *Tăpușele, tăpușele* — A. Tamazlăcaru, *Și cânt codrului cu drag* — Ia. Mironenco și multe altele. Fiecare din aceste colecții conține un bogat material factologic, reprezentativ pentru diferite zone folclorice. Spre regret, nu în toate colecțiile este indicată sursa. Transcrierile sunt realizate la nivel de popularizare, iar unele nu respectă principiile morfologiei folclorului muzical românesc, deformând esența valorică a melodiilor editate. Spre exemplu, unele melodii de oștopăț din colecția *500 de melodii de jocuri din Moldova* de P. Stoianov sunt transcrise la 6/8 și nu în sistemul ritmic aksak, caracteristic unor astfel de melodii.

Menționăm în mod deosebit colecția semnată de Ia. Mironenco *Și cânt codrului cu drag*. Ea include material muzical înregistrat în satele moldovenești din Caucazul de Nord. Aceste comunități de moldoveni, create în urma reformei din 1861 din țăranii basarabeni, în special din zona de codru, rămași fără pământ și nevoiți să-și părăsească satele, au păstrat un repertoriu folcloric inedit și destul de bogat ce cuprinde creații rituale funebre și nupțiale, din folclorul copiilor și pentru copii, păstorești, cântece propriu-zise, balade, melodii de joc. Menționăm transcrierea muzicală științifică și fonetică a textului poetic, comentariile prezente pe parcurs referitor la momentele legate de maniera de execuție.

Culegerea și arhivarea materialului folcloric reprezintă o treaptă importantă a oricărui demers științific. Evident, și materialele colectate pe parcursul acestei etape au constituit obiect de cercetare. O valoare incontestabilă prezintă studiile lui Petru Stoianov consacrate ritmului, structurii modale. El a realizat o sinteză a metodei de cercetare a folclorului muzical elaborată de C. Brăiloiu, a metodelor de cercetare, în special a sistemelor ritmice, propuse de cercetătorii bulgari și a teoriilor antice despre moduri, ritm, ș.a. Se remarcă două studii ale E. Florea despre muzica dansurilor populare și eposul popular cântat. Ambele tratează teme nestudiate la momentul respectiv și se disting prin caracterul lor monografic. De asemenea lucrarea lui J. Vizitiu *Instrumentele muzicale populare moldovenești*; cele semnate de B. Cotlearov, N. Bodoglu, G. Ciaicovschi-Mereșanu, etc.

Se observă interesul pentru folclor muzical și din partea muzicologilor ce se ocupă de studierea muzicii literate. Spre exemplu L. Răileanu *Creația componistică și folclorul, Cu privire la transpunerea folclorului în dramaturgia orchestrală a creațiilor compozitorilor moldoveni*; V. Axionov *Связь музыкального и композиторского творчества*; S. Țircunov *Sistemul genurilor în folclorul moldovenesc cântat, Principii de sistematizare a genurilor folclorului moldovenesc cântat*, etc.

O realizare importantă în salvagardarea și valorificarea folclorului muzical este deschiderea în anul 1986, la inițiativa lui G. Ciacovschi-Mereșanu, a secției Canto popular pe lângă catedra Folclor a AMTAP (de fapt prima încercare a fost întreprinsă în 1982 de către Tamara Ciobanu. Boala cântăreței, însă, a împiedicat implementarea acestei inițiative). După desființarea catedrei în 1999, secția Canto popular un timp a fost în componența catedrei Istoria muzicii și folclor, iar din 2012 a trecut la catedra nou formată — Muzică populară. Așadar, la această etapă sunt obținute rezultate semnificative la diferite nivele de tratare a folclorului muzical: investigații de teren, publicarea colecțiilor, cercetare științifică, revitalizare, valorificare cu scop didactic, interpretare, etc.

După anul 1990 odată cu deschiderea spre occident, spre alte zone românești, oferă posibilitatea unei analize comparate prin integrarea studierii fenomenului folcloric local, tendințelor actuale de cercetare a muzicilor lumii ca fenomen complex. Datorită computerizării, a tehnici digitale de înregistrare și transcriere este posibilă realizarea unor descoperiri în domeniul ritmului, organizării sonore, etc. Cu regret, investigațiile de teren în grup al studenților de la AMTAP au fost întrerupte, motivându-se prin lipsa de finanțe. În prezent se fac, în special, investigații individuale, iar majoritatea materialelor sunt păstrate în arhivele individuale ale cercetătorilor. Se mai practică expediții în grup restrâns în cadrul Uniunii muzicienilor, datorită activității neobositului folclorist — A. Tamazlăcaru. În domeniul cercetărilor științifice își continuă activitatea P. Stoianov, Ia. Mironenco, E. Florea, ș.a. Aceștia li se adaugă o nouă generație de etnomuzicologi precum V. Chiseliță, V. Ghilaș, S. Badrajan, D. Bunea. O valoare științifică incontestabilă este monografia lui V. Chiseliță — *Muzica instrumentală din Nordul Bucovinei: repertoriul fluierelor*. Originalitatea tematicii, specificitatea obiectului de studiu, profunzimea demersului analitic, diversitatea și congruența problematicii abordate, seriozitatea documentării și argumentării pledează în favoarea unei lucrări științifice integre, valorificând direcțiile prioritate ale metodologiei sistemice din domeniul organologie și etnomuzicologie contemporane, subscrise cercetării zonale a creației tradiționale. De aceeași ținută științifică sunt și alte articole semnate de V. Chiseliță consacrate structurii modale, ritmice, relațiilor interetnice, etc. O activitate intensă în domeniul etnomuzicologie și organologiei populare o realizează și V. Ghilaș, care are la activ numeroase articole și monografii. Evidențiem, în special, monografia *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*. Lucrarea reprezintă un studiu de pionierat în domeniul timbrologie, unica, din câte știm, în Republica Moldova și se situează printre puținele lucrări de referințe din bibliografia românească de specialitate.

Etnomuzicologia modernă de la noi încearcă realizarea saltului spre o nouă interpretare. Fundamentele sociologice și pledoariile pentru interdisciplinaritate au pavat bine drumul spre noua viziune, adică „spre libertatea de spirit sugerată de generic numită antropologie muzicală” [2, p. 5]. Evoluția studierii muzicilor orale/folclorice/tradiționale de la „folklore muzical” la etnomuzicologie, iar ulterior la antropologie muzicală, e una firească, directă, curentă. Antropologia muzicală nu e decât dezvoltarea naturală a etnomuzicologie, ori cel puțin „dimensiunea finalistă, egal sociologică și filosofică” [2, p.5] ce include analitismul de tip clasic-tradiționalist, însă îl integrează în cadrul interpretării, explicării și comentării sale umane.

### Referințe bibliografice

1. BADRAJAN, S. Contribuția Lidiei Axionov la predarea cursului folclor musical. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE: *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice*, 2005. Chișinău, 2005 [i.e. 2006], pp. 8–12.
2. MARIN-BALAȘA, M. *Studii și materiale de antropologie muzicală*. București: Editura Muzicală, 2003.

**TRECUT ȘI PREZENT ÎN MUZICA FORMAȚIEI *THE OTHER EUROPEANS***THE PAST AND PRESENT IN THE MUSIC OF *THE OTHER EUROPEAN* ORCHESTRA**DIANA BUNEA,**doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Autorul abordează anumite premise și contexte de ordin istoric, cultural, social ce au condiționat constituirea și evoluarea cu mult succes pe scenele lumii, a formației internaționale "The Other Europeans", ce a întrunit 14 muzicieni din 7 țări, inclusiv Republica Moldova. Repertoriul formației reprezintă rezultatul unor încercări de reconstituire și revalorificare modernă a muzicii emigranților evrei americani plecați din Moldova la începutul secolului XX. Privită prin prisma fenomenului bi-muzicalității, această muzică reprezintă un tezaur cultural comun, ce nu poate fi neglijat și necesită a fi studiat conform rigorilor științei etnomuzicologice moderne.*

**Cuvinte-cheie:** formație, "The Other Europeans", muzica lăutărească, muzica klezmerilor.

*The author threats some historical, cultural and social premises and contexts that determined the formation and successful performing on the world stages of "The Other Europeans" band, formed by 14 musicians from 7 countries, including the Republic of Moldova. The orchestra's repertoire has been constituted in the process of reconstitution and modern revaluation of the music of the Jewish American immigrants from Moldova at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Seen in the light of the bi-musicality phenomenon, this music represents a common cultural heritage that cannot be ignored. It should be studied according to the rigors of modern ethnomusicology.*

**Keywords:** band, "The Other Europeans", lautar music, klezmer music.

Comunicarea culturală, artistică și muzicală interetnică a existat dintotdeauna. Raportată la zilele noastre, însă, în trecut aceasta se desfășura mult mai lent, pe parcursul mileniilor, fiind ancorată în etosul popular și încadrată nemijlocit în procesele circulației tradiționale a folclorului. Astăzi, găsim numeroase exemple de colaborări artistice internaționale, axate pe muzica folclorică a popoarelor lumii. Muzica „mixtă” ce rezultă din acestea este creată în mod deliberat, iar muzicienii caută să frapeze publicul cu noi fațete „internaționale” ale vechilor muzici tradiționale naționale. Căpătând o amploare mondială, aceasta este astăzi o modalitate importantă de cunoaștere și de apropiere între popoare, pe plan muzical-artistic, în centrul căreia se află folclorul ca element identitar național primar, dar și ca o voce comună a întregii umanități.

Promotorii procesului sunt artiștii talentați, interesați să cunoască cât mai mult, dornici să experimenteze și să creeze. În epoca comunicării rapide, globale, pentru numeroși interpreți tradiționali, de pe cele mai diverse meridiane, chiar și accesul la informație a devenit o sursă de inspirație, iar laboratoarele de creație s-au mutat pe internet. Așa, ansambluri din cele mai „exotice”, ce reunesc tradiții culturale naționale pe cât de îndepărtate, pe atât de apropiate, iar programele de concert ale unor cunoscute festivaluri de folclor, mai ales în America și Europa, abundă în formații mixte pe plan etnic, cultural și artistic, ce întrunesc muzicieni de pe întreg mapamondul (nu credem ca am putea elabora o eventuală listă a acestora pe care să o aducem în cadrul acestui articol, însă chiar și o simplă căutare pe internet poate să edifice cititorul interesat).

În acest context, este interesant să urmărim apariția și desfășurarea unui proiect cultural-muzical extrem de interesant, inițiat în anul 2008 în Germania. În cadrul acestuia a apărut ansamblul *The Other Europeans*, înființat de către câțiva muzicieni americani, urmași ai unor emigranți evrei ce au plecat din Moldova în SUA încă la începutul secolului XX. Proiectul ține de mișcarea de revitalizare a vechilor muzici evreiești, apărută în America în anii 70 ai secolului trecut, mișcare preocupată de cercetarea rădăcinilor est-europene ale muzicii evreiești.

Noua formație, intitulată sugestiv *The Other Europeans*, întrunește 14 muzicieni din 7 țări, care au încercat să reconstituie și să valorifice o moștenire muzicală în cea mai mare parte pierdută, reminiscentele căreia se regăsesc încă în amintirea și muzica lăutarilor noștri. Înainte, însă, de a vorbi



despre repertoriul acestui ansamblu deja recunoscut pe plan internațional, este necesar să indicăm asupra unor premise ce i-au determinat apariția.

Una din acestea este legată de muzica evreilor din Moldova ce s-a perpetuat sub semnul folclorului nostru, în special cel lăutăresc. Exemplu elocvent al manifestării fenomenului *bi-muzicalității* [termin Mantle Hood, 1], această muzică evreiască altoită pe pământ moldovenesc este expresia unor schimburi culturale dintre muzicienii cu „experiență culturală și origine etnică diferită”, ce au „favorizat circulația limbajelor și mijloacelor de expresie, înlesnind astfel cristalizarea unor genuri sau specii muzicale de fuziune interculturală”, despre care vorbește etnomuzicologul V.Chiseliță [2, p. 106].

Nu întâmplător autorii proiectului și-au pus problema descoperirii unor elemente ale patrimoniului muzical evreiesc aici, în Moldova. La hotarul dintre secolele XIX–XX o mare parte a purtătorilor acestei muzici, inclusiv lăutarii evrei — klezmerii — au emigrat în America, unde aceasta le-a servit drept „carte de identitate” noilor coloniști. Anume prin această muzică ei se auto-identificau în conglomeratul cultural în care s-au pomenit. „Peste ocean aceștia (klezmerii, n.n.) vor continua să activeze ca muzicieni pentru sărbătorile comunităților respective (în principal pentru nunți), dar își vor găsi și alte locuri de muncă, așa cum au fost teatrele evreiești din New-York” [3, p. 109]. Fiind conștienți de importanța culturală pe care o prezintă această muzică pentru comunitatea lor, o bună perioadă de timp (aproximativ până la cel de-al doilea război mondial) klezmerii au ținut să o păstreze. O dovadă în acest sens este că cel mai răspândit gen în prima jumătate a secolului XX, în comunitățile evreiești din New-York a fost *bulgarul*, un dans ce prezenta tangențe cu melodiile de *bulgărească* aduse din Moldova [4].

Totuși, evoluând, această muzică nu a putut evita procesele de omogenizare și puternică contaminare specifice lumii muzicale americane, iar una dintre cele mai semnificative a fost influența jazului și a altor muzici noi ale timpului. Astfel, după o perioadă mai îndelungată, muzica evreilor americani din Moldova fie că a rămas doar în înregistrări, fie că a căpătat un aspect de nerecunoscut, evoluând spre forme moderne.

Astfel, apreciind valoarea artistică, istorică și, de ce nu, sentimentală a acelei lumi muzicale uitate, muzicianul Alan Bern și etnomuzicologul Walter Zev Feldman (descendenți ai unor emigranți evrei din Moldova) s-au aflat printre animatorii curentului revivalist (ce a apărut în America la sfârșitul anilor 70 ai secolului trecut) de reconstituire, recontextualizare și transformare în muzică de concert a vechilor cântări evreiești din Europa, iar în cadrul proiectului *The Other Europeans* — din Moldova. Printre altele, un puternic imbold l-a constituit pentru ei și deschiderea frontierelor de după anul 1990, fapt ce le-a permis autorilor reîntoarcerea și căutările în țara de unde au plecat. Remarcăm și faptul că un proiect asemănător a fost realizat în Bucovina de către reputații cercetători români Speranța Rădulescu și Florin Iordan, alături de lăutarul Constantin Lupu [3].

Existând și o bogată discografie cu această muzică, autorii proiectului s-au bazat pe aceste înregistrări dar și sursele notate ce s-au păstrat, punând accentul în mod special pe *repertoriu* și pe *stilul de interpretare*. Reperetele în cauză constituie, de fapt, punctele de tangență ale colaborării în cadrul acestui proiect inspirat din sinuoasa istorie a moștenirii muzicale a emigranților evrei din Moldova.

Însă nu doar vechile înregistrări (ce datează în temei cu anii 20–30 ai secolului XX) au stat la baza reconstituirii repertoriului, ci și memoria vie a lăutarilor noștri, care a mai păstrat unele melodii, amintiri și elemente stilistice de interpretare, moștenite din acele timpuri.

Vorbind despre acele înregistrări, este interesant de constatat că repertoriul moldo-evreiesc, interpretat de diverse formații de altădată, ce s-au produs în studiourile din SUA, a fost recondiționat, editat pe CD-uri și mediatizat în cadrul unei colecții de patrimoniu de excepție. Iată doar câteva nume ale unor instrumentiști sau conducători de orchestre din acel început de secol XX, devenite astăzi antologice — Dave Tarras, Abe Schwartz, Josef Solinski, Josef Moskowitz, Naftule Brandwein, Abe Elenkrig, Henry Sapojnik, Max Leibovitz, Israel J.Hochman ș.a. Repertoriul acestor formații prezintă un mare interes și include un șir de creații folclorice care circulau în acele timpuri la noi. Doar după titlurile

pieselor, am notat prezența unui bogat material folcloric de sorginte românească, — *Doina; Sârba, Hora, Doina românească, Fantezie românească; Călăraș; Basarabie, Basarabie; Hora moldovenească* etc. Se dădea preferință în special melodiilor de *doină, horă, sârbă* — genuri ancestrale ale folclorului românesc — genuri de împrumut cultural în cel evreiesc.

Deși la noi aceste înregistrări nu sunt cunoscute, generația actuală a muzicienilor evrei, — klezmeri, a redescoperit și a încercat să reconstituie acest repertoriu, interpretându-l cu succes, în formații mai mult sau m-ai puțin tradiționale, pe cele mai diverse scene ale lumii. Mai mult, acest repertoriu constituie astăzi un serios obiect de cercetare, fiind considerat un reper, un model stilistic de interpretare etc.

Cercetările din cadrul proiectului s-au îndreptat în special spre muzica lăutarilor de la noi, care, din câte se știe, au avut tangențe cu muzica evreiască. Așa, participanții proiectului *The Other Europeans*, au plecat la Edineț, unul din importantele centre ale muzicii lăutărești de la noi, orașul în care înainte de cel de-al doilea război mondial a locuit o numeroasă comunitate evreiască.

Au avut loc o serie de întâlniri extrem de interesante, ce s-au revărsat, în toamna anului 2008, într-o masă rotundă amplă, la care au participat numeroși lăutari din Edineț, autorul articolului de față și muzicieni din SUA și Europa, participanți în proiect, care au venit nu doar cu o echipă de filmare, ci și cu o serioasă listă de întrebări. Cântând împreună, comunicând, ascultând vechile înregistrări, oaspeții, dar și lăutarii, au rămas surprinși de similitudinile ce țin de repertoriul și stilul de interpretare, ce s-a dovedit a fi familiar ambelor părți. Astfel, s-a confirmat faptul că lăutarii noștri au păstrat și au asimilat în repertoriul lor melodii evreiești și unele trăsături stilistice distincte specifice interpretării acestuia. Pe lângă aceasta, inițiatorii proiectului au fost atât impresionati de măiestria lăutarilor noștri, încât i-au invitat să susțină un concert în Weimar, Germania, acolo unde a fost conceput acest proiect (concert ce a avut loc la Weimar la 15 iunie 2009).

Componența internațională a formației este „motivată” inclusiv și de rațiuni, am putea să spunem, „comerciale”. În sensul bun al cuvântului, *The Other Europeans* este modelul unui proiect de succes în care căutările științifice au fost întregite de practica interpretativă, întrucât unul din obiectivele proiectului l-a constituit diseminarea, mediatizarea acestei muzici, readucerea ei pe scenele de concert, resuscitarea interesului publicului larg către niște valori muzical-artistice pierdute. Este semnificativ faptul că ei nu și-au pus drept scop reconstituirea „originalului” sonor (adică pe imitarea vechilor înregistrări) — fapt ce nici nu este, ca atare, necesar, — ci organizatorii proiectului au pus accent pe latura profesionistă, mizând pe renumele unor artiști consacrați din diferite țări, interesați, firește, de a promova obiectivele proiectului.

Astfel, Alan Bern, dirijor și pianist al formației, (SUA/Germania) a întrunit un ansamblu de zile mari, cu Petar Ralcev la acordeon (Bulgaria), Kalman Balogh la țambal și Csaba Novak la contrabas (Ungaria), Christian David la clarinet și Paul Brody la trompetă (Germania), Adrian Receanu la clarinet (Moldova/Franța), Guy Shalom, percuție (Marea Britanie), Matt Darriau la saxofon, Mark Rubin la tubă și contrabas și Dan Blacksberg la trombon (ambii din SUA). Lăutarii moldoveni au fost reprezentați prin violonistul Marin Bunea și trompetistul Adam Stângă. Pe parcursul deja mai bine de 5 ani, ansamblul susține o vastă activitate artistică, efectuând turnee în Germania, SUA, Canada, Finlanda, Danemarca, Norvegia, Polonia.

În toți acești ani, s-a lucrat mult asupra repertoriului, care, în urma unor căutări artistice fervente, a fost selectat după cele mai înalte rigori, incluzând lucrări păstrate în memoria vie a lăutarilor noștri, lucrări reluate după vechile înregistrări ale orchestrelor evreiești de la început de secol XX, cât și unele ce au fost selectate din culegeri mai vechi de folclor.

În mod evident, peste întreg repertoriul formației și-a pus amprenta stilul propriu și sonoritatea specifică, fiecare aranjament fiind efectuat cu multă grijă pentru sursă, într-un proces organic de lucru/căutare/interpretare în cadrul repetițiilor. Este semnificativ și faptul că Alan Bern a ținut să

efectueze un șir de repetiții de „clarificare” stilistică, în care s-a discutat mult și s-au ascultat cu mare atenție înregistrări vechi, făcând schimburi de opinii și analize interpretativ-stilistice etc.

Așadar, repertoriul *The Other Europeans* include trei compartimente repertorial-stilistice — lăutăresc, klezmeresc și mixt. Pornind de la scopul de a revigora, a aduce în actualitate vechiul repertoriu al emigranților evrei din Moldova, la o anumită etapă, a devenit evident faptul că muzica și stilul de interpretare al lăutarilor moldoveni reprezintă un punct de referință extrem de important în procesul de desfășurare a proiectului. Astfel, în mod firesc, a avut loc o „scindare” a *The Other Europeans*, respectiv, în *Lautar band* și *Klezmer band*, iar repertoriul lăutăresc și klezmeresc pe care-l promovează, reprezintă tendința de salvagardare și reconstituire a acestuia.

Se știe, că tradiția lăutărească din Moldova a păstrat și a asimilat un repertoriu eterogen al etniilor conlocuitoare, printre care cel evreiesc a ocupat un loc important.

În același timp, muzica noastră lăutărească a prezentat dintotdeauna acel caracter stilistic organic, unitar, încât, cu siguranță, ar fi foarte greu să delimităm cu exactitate fiecare detaliu al acestui proces de asimilare. Totuși, raportat la ardoarea artistică și strălucita virtuozitate, specifică în mod tradițional muzicii lăutărești, profunzimei trăirilor, pasiunii și dăruirii totale în procesul de interpretare, piesele de sorginte evreiască au căpătat un parfum stilistic local, unic și irepetabil. Toate acestea și-au pus amprenta și peste stilul de interpretare adoptat de către *Lautar band The Other Europeans*, chiar dacă din componența sa fac parte doar doi lăutari din Moldova.

De asemenea, orchestra *The Other Europeans* deține un vast repertoriu de inspirație lăutar/klezmer, ce reprezintă, de fapt, aspectul creativ modern al proiectului. Lucrările, interpretate de toată orchestra împreună, sunt marcate de o creativitate fulminantă, bazată pe improvizațiile muzicienilor în cadrul concertelor. Fiecare membru al orchestrei este, fără îndoială, un maestru al instrumentului său, intervenind în anumite momente ale procesului muzical-artistic, aducând un suflu proaspăt și interesant în această muzică veche, de care s-au atașat și au îndrăgit-o, și care a căpătat astfel continuitate, chiar sub ochii noștri.

Întrucât, însă, o analiză mai detaliată a repertoriului și a altor aspecte ale activității formației *The Other Europeans* va constitui, cel mai probabil, subiectul unor cercetări ulterioare, în încheiere, vom preciza doar faptul că acest repertoriu, cu certitudine, prezintă un interes deosebit nu doar pentru lumea muzicală evreiască și pentru urmașii acelor emigranți ce și-au dorit reconstituirea și revalorificarea moștenită de la înaintași, ci, în egală măsură, și pentru noi. Studiul acestuia reprezintă o pagină încă nescrisă în etnomuzicologia noastră.

### Referințe bibliografice

1. HOOD, M. The Challenge of By-Musicality. In: *Ethnomusicology*. 1960, nr. 4, pp. 55–59.
2. CHISELIȚĂ, V. Interferențe culturale evreiești în muzica tradițională de dans din Basarbia și Bucovina. In: *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*: ser. nouă. București, 2008, t. 19, pp. 201–221.
3. IORDAN, F. Muzica evreilor din jud. Botoșani: Reconstituirea și validarea unui repertoriu dispărut. In: *Folclorul și contemporaneitatea: conservarea, revitalizarea și valorificarea culturii tradiționale: materialele simpoz. șt. practic intern.*, 4–5 apr. 2006. Chișinău, 2006, pp.109–116.
4. FELDMAN, W.Z. Bulgărească/Bulgarich/Bulgar: The Transformation of a Klezmer Dance Genre. In: *Ethnomusicology*. 1994, vol. 38, nr. 1, pp.1–35.

## INTERFERENȚE POETICO-MUZICALE ALE CÂNTECULUI DE LEAGĂN CU ALTE CATEGORII FOLCLORICE

POETICAL AND MUSICAL INTERFERENCE OF THE LULLABY  
WITH OTHER FOLKLORE CATEGORIES

**ELENA TONU,**

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice

*Prezentul articol este consacrat interferenței poetico-muzicale ale cântecului de leagăn cu alte categorii folclorice. Cercetarea este axată pe un material muzical preluat din colecțiile de folclor publicate, precum și din colecția personală a autoarei. Este o primă încercare de a studia pluridimensional această problemă, evidențind legătura dintre cântecul de leagăn și alte categorii folclorice.*

**Cuvinte-cheie:** cântec de leagăn, folclor, categorie, interferență.

*This article is devoted to the musical and poetical interference of the lullaby with other folklore categories. The research is based on material taken from the published collections of folk music and from the author's personal collection. It is a first attempt to study multidimensionally this problem, highlighting the link between the lullaby and other folk categories.*

**Keywords:** lullaby, folklore, category, interference.

Cântecul de leagăn ocupă un loc aparte în sfera lirică a folclorului muzical. „El este o specie a liricii populare, tematica literară exprimă, uneori în forme idilice, dragostea mamei față de copil, visele ei legate de viitorul copilului” [1, p. 73]. El poate fi considerat o valorificare artistică a ideii legănatului și a melodiei însoțitoare cu caracter cantabil. Prin urmare, el apare dintr-o necesitate general-umană de natură practică, drept mijloc eficient de creare pentru copil a atmosferei de liniște, de favorizare a procesului de adormire.

Cântecul de leagăn aparține celor mai vechi creații, fapt demonstrat și prin structura sa muzicală, reflectând nivelele relaționale de comunicare — autocomunicare și individ-individ, ceea ce pune amprenta pe funcționalitatea acestei specii lirice. Cântecul de leagăn se află într-o legătură subtilă, inter-relațională la nivelul conținutului literar și a celui muzical cu alte genuri și specii ale folclorului, fiind un element al sistemului.

Ideea legănatului și imaginea legănatului le întâlnim în textele diferitor creații folclorice. Acest lucru se explică și prin faptul că o mare parte a producțiilor folclorice au fost create de femei și sunt în interpretarea feminină. Amintim aici constatarea cercetătorilor „că cea mai mare parte a cântecului liric popular la noi e cântat de fete și de femei, e transmis de ele din generație în generație și adesea e creat de ele.” [2, p. 629] Acest fapt, cu siguranță și-a pus amprenta și asupra specificului altor genuri și specii folclorice, creând subtile legături muzical-poetice.

Fenomenul și ideea legănatului sunt reflectate în textele celor mai diverse creații folclorice cum ar fi: doină, colind, cântec propriu-zis, baladă, bocet și chiar descântec, ceea ce este o dovadă a faptului că cântecul de leagăn este indispensabil existenței umane.

Spre exemplu în textele de doină:

*Codrule frunză galbenă* [3, p. 78]

*Codrule frunză galbenă,*

*La, la, la, la, la...*

*Eu mă culc, tu mă liangănă*

*La, la, la, la, la...*

*Da mă liangănă frumos,*

*Să nu cad din leagăn jos,*

*Da mă liangănă s-adorm,*

*Că de trei zile nu dorm.*

La fel, în textele colindelor se întâlnesc foarte des fenomenul legănatului și imaginea leagănatului. De obicei, acestea se găsesc în colindele cu texte religioase, în cele pentru fată mare, sau pentru tineri căsătoriți.

**Leaganul Lui Iisus**

Colo-n sus pe-un deal frumos,  
Unde-i cerul luminos,  
Într-un leagăn stă culcat;  
Fiul Maicii înfășat.

Leagăn verde, legănel  
Tot din lemn de păltinel  
Leagăn verde, legănel  
Tot din lemn de păltinel.

**Colind**

Leagăn verde de mătase  
Leagăn verde de mătase,  
Oi da, lerului, doamnele,  
Bate vântul, el se lasă,  
Dar într'însul cine coase?  
Coase Anica cea frumoasă,  
Nu știu coase ori descoase,  
Lăcrimioare știu că varsă,  
Și le varsă în păhărele,  
Și le toarnă-n sân lalele...

Cercetând legătura cântecului de leagăn cu alte categorii folclorice, stabilim interferența categoriei cercetate cu cântecul propriu-zis.

**Și-am zis verde fir de grâie** [4, p. 295]

Și-am zis verde fir de grâie,  
Mama crește și mângâie,  
A - - - - - a!  
Legănat-am cu piciorul,  
Cu mâna torceam fuiorul,  
A - - - - - a!

Te-am crescut, te-am legănat,  
Uite-acuma c'ai plecat,  
A - - - - - a!  
S-au dus toții de la mine  
Și nici unul nu mai vine,  
A - - - - - a!

**Mamă când mă legănai**

Mamă când mă legănai,  
La ursitori te rugai, măi.  
Te rugai la Dumnezeu,  
Să-mi dea maică, glasul tău, măi.

Dumnezeu te-a ascultat  
Și tot ce-ai vrut el ți-a dat.  
Inimă bună să am,  
Să nu am niciun dușman, măi.[...]

O altă categorie folclorică, care are interferențe la nivel de text, este bocetul.

**Bocet**

Scoală-te Gheorghiuță, scoală,  
Scoală-te Gheorghiuță, scoală.  
Că s-o face primăvară,  
Că s-o face primăvară.  
Când te plimbi iar prin livezi,  
Când te plimbi iar prin livezi.  
Tare ghini, și nu ți'o fost drag să trăiești.

[.....]  
Puiul mamei, puișor,  
Puiul mamei, puișor,  
Cî ți'o fost pre ghinișor  
Când ti legănam pi spatî,  
Și ti legănam cu spor.  
[.....]

Ideea legănatului o întâlnim și în baladă. Disperarea mamei lângă legănatul pruncului, care rămâne nesupus și practic indiferent la toate îndemnurile ei și, în loc să doarmă, plânge mereu, a dus la apariția unei din cele mai răspândite balade — „Șarpele”: în timpul legănării mama își blestemă copilul să fie mușcat de un șarpe, când va fi mare. „Sunt și variante de balade în care apar refrene proprii cântecelor de leagăn. Dovada evidentă a legăturii între spețe este că motivul circulă într-un mare număr de basme. Există un întreg complex de basme despre pruncul promis demonului care, la timpul hotărât, vine și cere îndeplinirea legământului.” [5, p. 492]

**Șarpele** [6, p. 19]

Dealule, măi dealule,  
Dealule pustiule.  
Trei voinici pe drum mergeau,

În cârpe l-a'nfășat,  
Cu mâina l-a legănat,  
Cu țâța l-a adăpat

*Ei mergeau și cât mergeau,  
Și apoi se odihneau.  
[.....]  
De când maica l-a făcut,  
Mie mi l-a dăruit.*

*Și așa l-a blestemat:  
- cum ămi sugi tu fițele,  
Să te sugă șarpele,  
Când ți-a înfira musteața  
Și ți-or fi dragi fetele! [.....]*

Acele trăsături care se arată — temerile și frământările mamei în fața legănatului explică de ce cântecul de leagăn deseori nu se menține în atmosfera de duioșie, de seninătate idilică, așa cum ne-am aștepta și ne-am dori de fapt. „Așezând cântecul de leagăn în realitatea folclorică, mai sunt și alte cauze care aduc în jurul legănatului o atmosferă de tristețe și chiar apăsătoare: în cântecul de leagăn se strecoară adese pășurile și suferințele mamei, care decurg din situația ei socială.” [5, p. 492]

Un aspect interesant este legătura cântecului de leagăn cu descântecul. În cântecul de leagăn se păstrează elemente străvechi, care arată înrudirea acestei specii folclorice cu descântecul. Practic în toate versurile cântecului de leagăn, mama face apel la diferite vietăți, cum ar fi: miei, viței, pește, rațe, știucă, cuc, cioară, și altele — să aducă somn pruncului, ca și cum el ar fi pui de astfel de vietăți. „La prima vedere s-ar părea că astfel de note sunt un mijloc de a evoca o imagine plăcută, dat fiind interesul și simpatia copilului față de animale. Dar această interpretare cade în fața faptului că astfel de imagini sânt străine unui copil de leagăn. Vietățile nu sunt joc de evocări, ci invocări. Ele au funcțiunea de a ocroti, de a servi ca un totem, de a indica o rudenie, ca o mască menită să ferească pruncul de demonii nesomnului și a boalelor etc. Insomnia pruncului și plânsetul fac impresia că este chinuit de un demon. Apare astfel în toată claritatea caracterul de descântec al cântecului de leagăn. Până și originea cuvântului „descântec” spune mult despre circulația și funcția lui magică.” [7, p. 77]

Prezența animalelor în cântecul de leagăn este explicată și prin posibilitatea unei implicații rituale: „explicația rezidă, credem, în fapte de ordinul magicului. Dificultatea generică a calmării și adormirii copilului era firesc să impună utilizarea tuturor mijloacelor la îndemână. Or, recursul la descântece și vrăjitorie „de plânsori”, pentru „luarea” somnului de la copiii dușmancelor, bunăoară, spre „aducerea” lui propriului copil, era odinioară curentă. Varianta benignă a acestei proceduri avea în vedere „luarea” somnului de la fata Mumii Pădurii ori de la animale.” [8, p. 362].

Înrudirea cântecului de leagăn cu descântecul, unii cercetători [5, p. 492] o explică grație păstrării nuanțelor străvechi. Vietățile sau animalele care apar în versurile cântecelor de leagăn, de fapt nu sunt doar o modalitate a mamei de a-i face cunoștință copilului său cu lumea înconjurătoare, ci un mijloc de a-l ocroti.

Un alt procedeu magic, „perfect analog celui frecvent întâlnit în descântece, este repetiția în serie a unuia și aceluiași cuvânt de importanță capitală, sintetizând în el scopul însuși al legănatului. În acest chip se tinde, pe cale sugestivă, să se traducă în fapt o realitate dorită. E tocmai cazul cu exclamația „nani” care este echivalentă cu îndemnul stăruitor de a dormi adresat pruncului și care se repetă aproape obsedant în cântecele de leagăn, la toate popoarele din sud-estul Europei.” [7, p. 77] Deoarece descântecul este un mijloc de a înlătura o suferință, înrudirea lui cu cântecul de leagăn este confirmată și prin unele practici.

Menționăm faptul că nu doar ideea legănatului și imagini ale legănatului sunt întâlnite în texte diferite categorii folclorice, ci și invers, în versurile cântecelor de leagăn sunt prezente deseori texte preluate din alte creații folclorice. Evidențiem cele preluate în special din cântecul propriu-zis, doină, romanță — caracteristice repertoriului feminin.

Astfel, în textele caracteristice cântecelor de leagăn, putem întâlni și versuri preluate din cântecul propriu-zis. De exemplu:

*Și-am zis verde fir de grâie* [4, p. 295]

*Și-am zis verde fir de grâie,  
Mama crește și mângâie,  
A - - - - a!  
Legănat-am cu piciorul,*

*Te-am crescut, te-am legănat,  
Uite-acuma c-ai plecat,  
A - - - - a!  
S-au dus toții de la mine*

*Cu mama torceam fuiorul,  
A - - - - - a!*

*Și nici unul nu mai vine,  
A - - - - - a!*

La fel, întâlnim text preluat din doină:

***Puiul mamei, puișor* [9]**

*Puiul mamie, puișor,  
Tare te-am mai blestemat  
Și de mine ai uitat.*

*Puiul mamei, puișor,  
Cu piciorul legănam,  
Cu gurița blestemam.*

Din punct de vedere muzical, la fel menționăm afinități cu alte genuri și specii folclorice. Cercetătorii care au studiat diverse categorii folclorice remarcă acest lucru. De exemplu: formula melodică caracteristică cântecului de leagăn este frecvent întâlnită și în alte genuri folclorice. Astfel, celula melodică repetată, ce reprezintă alternanța a două sunete, de obicei consecutive, sau cel mult situate pe trepte alăturate și care sună mereu în coborâre, reprezintă celula melodică caracteristică și pentru doină și pentru bocet, deoarece „formula melodică inițială cea mai frecventă a doinei este tocmai această alternanță descendentă a două sunete aflate la distanța de trepte alăturate (secundă mare) sau de terță mică [...], sunând tocmai ca o evocare a cântecului de leagăn. Greutatea psihologică și artistic-expresivă a începutului unei melodii este mare și faptul că doina debutează atât de des cu formula specifică a cântecului de leagăn este cât se poate de semnificativă” [10, p. 479]

În bocet întâlnim frecvent această celulă melodică (secundă mare și/sau terță mică) specifică cântecului de leagăn. „În majoritatea melodiilor de bocet, nucleul de bază este terță mică sau mare, care se amplifică treptat, prin mișcări superioare sau inferioare la cvartă cvintă, sextă. Melodiile mai ample au de asemenea, un caracter tetracordal, prin alăturarea a două tri- (sau tetra-) corduri identice (sau diferite) ca structură.” De asemenea, unul din elementele care se întâlnește frecvent în balade, doine, bocete și cântece de leagăn este recitativul recto-tono.

Așadar, fiind parte componentă a unui sistem complex ce reprezintă genurile și speciile folclorului, cântecul de leagăn este un element integrant al acestui sistem, aflându-se într-o legătură subtilă, inter-relațională atât la nivelul conținutului literar cât și a celui muzical.

### Referințe bibliografice

1. OPREA, GH., AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
2. PAPADIMA, O. Considerații despre doină. In: *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*. 1960, an. IX, nr. 4, pp. 627–669.
3. ZAMFIR, C., DOSIOS, V., MOLDOVEANU-NESTOR, E. *132 cântece și jocuri din Năsăud*. București: Editura Muzicală, 1958.
4. TAMAZLÎCARU, A. *Tăpușele, Tăpușele*. Chișinău: Literatura Artistică, 1986. Ed. cu caractere chirilice.
5. CARACOSTEA, D. *Poezia tradițională română: Balada poporană și doina*. București: Editura pentru Literatură, 1969.
6. *În grădina cu flori multe: (culegere de cântece populare moldovenești)*. Chișinău: Literatura Artistică, 1980.
7. CARAMAN, P. *Studii de etnografie și folclor*. Iași: Junimea, 1997. ISBN 973-37-0315-x.
8. MARIAN, S.F. *Nașterea la români: studiu etnografic*. Edițiunea Academiei Române. București: Tipogr. „Carol Göbl”, 1892.
9. *Scurtu Alexandra, s. Dereneu, r-nul Călărași, a. n. 1920*. Arhiva Cabinetului de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte plastice. CD nr. 1132, track nr. 8.
10. KAHANE, M. De la cântecul de leagăn la doină. In: *Revista de etnografie și folclor*. București, 1965, t. 10, nr. 5., pp. 477–489.

***X. La o aniversare: dedicație profesorului universitar  
Elena Mironenco***

***К юбилею музыковеда, профессора  
Елены Сергеевны Мироненко***





## A. INTERVIU, RECENZIE

## ВОПЛОЩЕННАЯ МЕЧТА (ДИАЛОГ С Е.С. МИРОНЕНКО)

UN VIS DEVENIT REALITATE

A DREAM THAT CAME TRUE

**ТАТЬЯНА МУЗЫКА,**

старший преподаватель,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*Данный очерк, выполненный в форме диалога, раскрывает творческий портрет музыковеда Е. Мироненко. В нем содержатся факты из биографии Е. Мироненко: освещены годы учебы и период становление творческой личности, охарактеризованы наиболее значительные достижения в музыкальной науке и педагогике. Материал представлен в историческом аспекте и рассматривается в ракурсе развития традиций молдавского музыковедения.*

**Ключевые слова:** музыкальная культура, музыкознание Молдовы, музыкальное образование Молдовы, фольклористика, исследование, монография, диссертация, конференция, интервью, композиторы Молдовы, современная музыка, авангардисткая техника.

*Acest eseu prezintă un portret de creație al muzicologului E. Mironenco realizat pe bază unui dialog cu protagonistul. El cuprinde unele fapte din biografia E. Mironenco: sunt reflectați anii de studii, perioada de formare a personalității creative, cuceririle cele mai semnificative în știința și pedagogia muzicală. Materialul este prezentat sub aspect istoric și se examinează în contextul dezvoltării tradițiilor muzicologice din Moldova.*

**Cuvinte-cheie:** cultura muzicală, muzicologia din Republica Moldova, educația muzicală din Republica Moldova, folcloristica, cercetare, monografie, teză, conferință, interviu, compozitorii din Republica Moldova, muzica contemporană, tehnica avangardistă.

*The article outlines the career of Elena Mironenco, a musicology professor and it is dedicated to her 70th birthday. It is based on the author's dialogue with the protagonist. It presents numerous fascinating facts from her life and throws light on the formative years, on the emergence of her creative personality, and on her remarkable musicological and pedagogical achievements. The material is presented in the historical aspect in the context of the development of musicology in Moldova.*

**Keywords:** musical culture, musicology in Moldova, musical education in Moldova, folkloristics, research, monograph, dissertation, conference, interview, composers of Moldova, contemporary music, avant-garde technique.

Молдавская музыкальная культура может гордиться не только своими композиторами и исполнителями, известными далеко за пределами республики, но также музыковедами и фольклористами. У истоков отечественного музыковедения в середине XX века стояла блестящая плеяда ярких личностей, подлинных энтузиастов своего дела. Среди них, прежде всего, нужно назвать имена Л. Гурова, Л. Аксеновой, А. Абрамовича, Б. Котлярова, Г. Чайковского-Мерешану. Их традиции были продолжены и приумножены следующим поколением музыковедов: И. Милютиной, Б. Бергинер, Е. Клетиничем, Э. Абрамовой, Г. Кочаровой, М. Белых, Е. Вдовиной, Е. Мироненко, Я. Мироненко. Исследовательские и методические работы этих музыковедов посвящены проблемам теории и истории национальной музыки, музыкальной фольклористики и педагогики.

Развитие отечественного музыкознания на рубеже XX и XXI веков отличается тенденцией к интернационализации. Это проявляется многогранно: в расширении тематики исследований, в участии музыковедов Молдовы в международных научных конференциях, в перестройке системы музыкального образования в соответствии с европейскими стандартами, в публикации научных работ молдавских ученых за рубежом. Своеобразным музыковедческим авангардом данного

периода стали сотрудники Сектора музыковедения Академии наук Республики Молдова и кафедры Музыковедения и композиции Академии музыки, театра и изобразительных искусств: В. Аксенов, В. Галайку, В. Гиладш, В. Киселица, Е. Мироненко, В. Мельник, С. Циркунова, Т. Березовикова, И. Чобану-Сухомлин, Л. Райляну.

Доминирующее место в их исследованиях занимают проблемы, связанные с творчеством отечественных композиторов и исполнителей, с особенностями фольклора народов, населяющих Республику Молдова. Наряду с этим большое внимание в этих трудах посвящено вопросам зарубежной истории музыки, проблемам музыкального образования, композиторскому творчеству других стран. Таким образом, можно с уверенностью констатировать факт поступательного развития отечественного музыкознания с момента его возникновения как самостоятельной формы научного знания до настоящего времени.

Важное место в современной панораме музыковедения Республики Молдова занимает деятельность Елены Сергеевны Мироненко, доктора искусствоведения, профессора, опытного педагога, плодотворного ученого, активного общественного деятеля. Многочисленные труды Е. Мироненко разнообразны в тематическом и жанровом отношении. Это три монументальные, красочно иллюстрированные монографии о В. Ротару, Г. Мусте и Г. Чобану, включающие разделы о жизненном пути и творческих достижениях этих музыкантов, содержащие аналитические очерки и библиографические приложения [1, 2, 3]. Результатом многолетних размышлений Е. Мироненко над судьбами инструментальной музыки и национального музыкального театра стала капитальная книга *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков* [4].

Наряду с этим, Е. Мироненко является автором более чем 70 развернутых научных статей. Часть из них представляет собой опубликованные доклады, прочитанные на научных конференциях, в том числе и международных. Они посвящены вопросам музыкального образования, теоретическим проблемам взаимосвязи фольклора и композиторского творчества, анализу новых сочинений отечественных и зарубежных композиторов. Другая часть статей специально написана для различных тематических сборников, справочных изданий и освещает проблемы музыкального театра, глобализации музыкальной культуры, жанровой панорамы современной музыки Молдовы, музыки для детей. Отдельную область публикаций Е. Мироненко образуют материалы, представляющие творческие портреты композиторов, таких как Д. Шостакович, С. Прокофьев, В. Ребиков, А. Рубинштейн, Т. Кирияк, З. Ткач, Е. Дога.

Большой вклад в развитие отечественной музыкальной науки и образования сделан Е. Мироненко и в связи с ее плодотворной деятельностью в качестве руководителя дипломных, мажорантских и диссертационных исследований. Под ее руководством было написано и успешно защищено 14 дипломных работ музыковедов, 20 дипломных работ исполнителей, 5 мажорантских работ, 3 кандидатские диссертации. Темы и проблемы, рассматриваемые в этих исследованиях, также отличаются большим разнообразием. Они посвящены изучению творчества отдельных композиторов, вопросам исполнительства, особенностям драматургии инструментальных, оперных, хоровых произведений, сочинений для детей.

Личность Е. Мироненко достойна особого внимания, так как Елена Сергеевна проявляет себя очень активно не только в научной, педагогической и просветительской работе АМГИИ, но и в разнообразных формах деятельности за пределами этого творческого вуза страны. С 1986 года она является членом Союза композиторов и музыковедов Республики Молдова, долгое время сотрудничала с Департаментом национальных отношений, с Домом-музеем А. Пушкина. Помимо этого она успешно выполняет организационно-методическую работу заведующей кафедрой *Истории музыки и фольклора* (до 2012 г.), затем заведующей секцией *История музыки* на кафедре *Музыковедения и композиции* АМГИИ.

В этом учебном заведении Е. Мироненко работает с 1969 года, когда она приехала в Кишинев по распределению Министерства культуры СССР после окончания Московской государственной консерватории им. П.Чайковского по специальности *Теория и история музыки*. Среди ее педагогов — видные российские музыковеды: М. Сабина, Н. Николаева, Б. Ярустовский, А. Кандинский, Ю. Холопов, В. Бобровский, И. Барсова, В. Протопопов, Э. Денисов, Ю. Фортунатов.

Музыковед Мироненко обладает активной жизненной и творческой позицией. География ее участия в конференциях очень обширна и простирается далеко за пределы Молдовы. С научными докладами она успешно выступала не только в Кишиневе, но и в Москве, Ростове-на-Дону (Россия), Киеве (Украина), Вильнюсе (Литва), Сан-Франциско (США), Ереване (Армения), Галаце (Румыния), Таллинне (Эстония). Столь активную и плодотворную научную деятельность Е. Мироненко успешно сочетает с просветительской. Она постоянно принимает активное участие в творческих акциях, проводимых Домом-музеем А. Пушкина, Департаментом национальных отношений и функционирования языков, сотрудничая, в частности, с русской, украинской, польской, литовской, немецкой общинами.

В жизни и деятельности Е. Мироненко можно проследить несколько этапов. Первый из них — детство, годы учебы и формирования личности. За ним следует период студенчества, активного творческого развития. Третий этап — начало педагогической и творческой деятельности. И, наконец, современный этап ознаменован самосовершенствованием и оптимальной самореализацией. Содержание данных этапов в полной мере раскрывает диалог с Еленой Сергеевной, который приводится ниже.

– *Расскажите, пожалуйста, о своем детстве, о семье и об отношении к музыке Ваших родителей, о самых ярких впечатлениях детства.*

– Я родилась 24 апреля 1944 года на юге России, в маленьком городе Новошахтинске Ростовской области. Сюда в свое время из Тамбовской области переехали мои дедушка с бабушкой по отцу. Здесь же родился и вырос мой папа — Сергей Миронович Рыков. Он был талантливым человеком, можно сказать, самородком и, несмотря на то, что прожил всего 25 лет, успел очень ярко себя проявить. Он обладал незаурядными музыкальными способностями, прекрасно рисовал, был чрезвычайно цельной личностью. Уже в 7-летнем возрасте он играл на трубе в духовом оркестре рядом с «большими дядьками». Его талант развивался стремительно; он как бы чувствовал, что ему отведен короткий век. В 1946 году С. Рыков успешно окончил Ростовское музыкальное училище по классу трубы и теории музыки и в этом же году поступил в Саратовскую консерваторию, но уже по классу композиции. У меня сохранились рукописи его сочинений: кантат, ораторий, инструментальных произведений, написанные уникальным каллиграфическим почерком человека, имевшего дар художника. Думаю, талант живописца через поколения передался от него моей внучке — Юле Мельник.

Пожившись, мои родители жили в Саратове. Послевоенное время было трудное, голодное. Отец учился в консерватории, одновременно работал в музыкальном училище. У него с детства были слабые легкие, а тут — холода, голод. В 1947 году он сильно простудился, заболел и умер. Уходя из жизни, он оставил моей маме завет, который она свято и преданно выполняла. Он ей наказал, чтобы «наша дочь Леночка, когда вырастет, обязательно преподавала музыкальную литературу, сопровождая свои лекции игрой на фортепиано». И вот всю свою последующую жизнь моя мама, Валентина Ивановна Губарева, посвятила мне и выполнению папиного завета. Поэтому, можно сказать, я — воплощенная мечта моего отца, реализованная, конечно, благодаря маме.

После смерти папы мама вернулась в Новошахтинск и поступила на филологический факультет университета в Ростове-на-Дону. Она была родом из очень интересной, и, в то же время, простой семьи, которая по-своему отразила трагедию сталинских репрессий. Это целая

эпопея, связанная с судьбой и жизнью моего деда — Губарева Ивана Кирилловича. В свое время, в Первую мировую войну, он был на фронте, воевал и в гражданскую, потом был послан на борьбу с кулаками, принимал участие в коллективизации. Позднее он стал одним из «25-тысячников», то есть тем, кто укреплял коммунистическую партию Советского Союза после смерти В. Ленина. Это был особый легион коммунистов, в ряды которого принимались молодые, энергичные и честные люди, способные упрочить партийный «костяк». Мой дед окончил высшую партийную школу в Ростове-на-Дону, работал в Ростовском обкоме партии заведующим идеологическим отделом.

В 1937 году моего деда И. К. Губарева, как и многих других честных коммунистов, объявили врагом народа, отняли квартиру и сослали в Норильсклаг. Но, так как в период Великой отечественной войны охрана лагеря была ослаблена, ему с группой арестованных удалось бежать. Понятно, что вернуться снова в Ростов-на-Дону он не мог. Тогда он с семьей обосновался в Новошахтинске. Это был промышленный, угледобывающий город, и мой дед пошел работать на шахту. Труд был очень тяжелый и опасный. Но вот что интересно: несмотря на все тяготы и несправедливости жизни, дед не озлобился; он никогда не унывал и оставался большим оптимистом. Видимо, именно от него мне генетически передались светлое мироощущение и любовь к жизни.

Очень хорошо помню, как дед, очень усталый, приходил с работы, но после ужина всегда усаживал меня и моих двоюродных братьев вокруг себя и начинал учить петь песни. Он хорошо играл на аккордеоне, на котором научился играть еще в гражданскую войну, и знал много песен: военных и лирических, русских и украинских. Он всегда нас спрашивал: «На какую букву вы хотите петь песню?» Если на букву *к*, значит, пели *Конница Буденного*, а если на *б*, — значит, украинскую песню *Байда*, если на *я* — *Я люблю тебя, жизнь* и т.д. Я до сих пор помню все эти песни. А после песен мы танцевали под его аккомпанемент. Затем он с бабушкой садился играть в «дурачка», много шутил, веселился. Моя бабушка, Наталья Васильевна, была домохозяйкой и хранительницей домашнего очага. Они с дедушкой очень любили друг друга, прожили в мире и согласии, как говорится, душа в душу 57 лет и отпраздновали золотую свадьбу. Я никогда не слышала, чтобы они ссорились или обижали друг друга. Благодаря им я уверовала в любовь.

В 1961 году, когда я уже училась в музыкальном училище, моему деду прислали документ о полной реабилитации и даже вновь предложили работать в райкоме партии в Ростове. Но он уже так привык к шахтерской работе, что отказался. Умер он в возрасте 78 лет от профессиональной шахтерской болезни — силикоза легких. Моя бабушка никак не могла смириться с его уходом. Она просто не мыслила жизни без него. Как-то зимой она вышла на улицу без обуви, отморозила ноги и спустя 4 месяца после его кончины умерла от гангрены. Вот такая история. Как после этого можно не верить в любовь?

Моя мама — Валентина Ивановна Губарева — была талантливой и удивительно красивой женщиной. В 1941 году с отличием окончила школу, и, когда 22 июня она вместе с одноклассниками праздновала выпускной вечер, никто не подозревал, что закончится он под гул самолетов, знаменовавший начало войны. Ей тогда было всего 17 лет, на фронт ее не взяли, но все же она пошла воевать добровольцем. После окончания войны она очень хотела поступить в театральный вуз, но ее не приняли как «дочь врага народа». И тогда она поступила в Ростовский университет на филфак с параллельным изучением немецкого языка.

Всю свою жизнь мама посвятила воплощению мечты своего мужа — дать дочери хорошее музыкальное образование и научить игре на фортепиано. И она это сделала. Но как? В те годы в Новошахтинске еще не было музыкальной школы. И моя мама начала учить меня играть на фортепиано так, как умела сама, — «с рук». Дело в том, что она прекрасно владела инструментом, не зная нотной грамоты. Ее муж, то есть мой отец, научил ее играть «с рук», и она играла всю русскую классику: романсы, арии из *Пиковой дамы*, *Евгения Онегина*, *Снегурочки*, *Царской*

*невесты*. Поэтому все, что мама знала, она старательно передавала мне. Я тоже вначале играла «с рук». Помню мою первую пьесу Майкапара *В разлуке*.

В 1952 году у нас в городе открылась музыкальная школа, меня приняли, и из первого класса сразу же перевели в третий. Училась я хорошо, была круглой отличницей, участвовала во всех концертах. У меня сохранился аттестат об окончании музыкальной школы с пятерками по всем предметам, а также заметки в газетах о моем участии в концертах.

– Елена Сергеевна, расскажите, пожалуйста, о чем Вам мечталось в те прекрасные юные годы?

– Я мечтала учиться дальше, чтобы занятие музыкой стало моей профессией. В 1960 году я поступила в Ростовское музыкальное училище и закончила его с отличием по двум специальностям: фортепиано и теория музыки. Параллельно я посещала вечернюю общеобразовательную школу, чтобы получить полноценный аттестат о среднем образовании, а еще работала в училище концертмейстером у баянистов. Мне запомнились многочисленные шефские концерты с моим сокурсником и баянистом Вячеславом Семёновым, которому я аккомпанировала на рояле (ныне В. Семёнов — профессор Российской академии Гнесиных). Работоспособность у меня была потрясающая. Думаю, что это передалось мне от отца и деда.

В 1964 году, по окончании училища, я мечтала о том, чтобы учиться только в Москве. Получив рекомендацию для поступления в Московскую консерваторию, я, одна из трех поступающих выпускниц Ростовского музыкального училища, была принята в этот прославленный вуз. Моя мечта сбылась! Я училась у лучших педагогов Московской консерватории: по полифонии у В. Протопопова, по гармонии у С. Григорьева, по истории музыки у И. Нестьева, Б. Ярустовского, А. Кандинского, по чтению партитур у И. Барсовой, по инструментовке у Э. Денисова.

– Скажите, пожалуйста, чему была посвящена Ваша дипломная работа?

– Я уверена, что решающую роль в выборе темы моей дипломной работы сыграла оптимистическая закваска, которая досталась мне от мамы, папы и деда. А звучала тема дипломной работы так: «Проблема комического в ранних операх С. Прокофьева *Игрок*, *Любовь к трем апельсинам*, *Огненный ангел*». Мне очень повезло с научным руководителем — доктором искусствоведения Мариной Дмитриевной Сабининой. Она была очень дружна с Д. Шостаковичем, а ещё ранее с С. Прокофьевым, с которым жила по соседству. От нее я узнала очень много интересного об этих композиторах. В 1969 году я с отличием защитила диплом. У меня сохранилась фотография нашей группы, опубликованная в газете *Советский музыкант*. Дело в том, что наш выпуск был юбилейным — сотым с момента основания Московской консерватории.

– Елена Сергеевна, Вы стали свидетелем очень многих знаменательных событий, отмеченных Московской консерваторией. В 1967 году, когда вы учились на третьем курсе, Московская консерватория отмечала свой 100-летний юбилей. 1969 год стал годом ее сорокового выпуска. В этом же году Вам посчастливилось присутствовать и на премьере 14-й симфонии Дмитрия Шостаковича в Малом зале консерватории. Известно, что на этой премьере присутствовал некий Апостолов, участвовавший в 1948 году в жестокой и несправедливой критике творчества композитора. Для него эта премьера стала возмездием за совершенный страшный грех.

– Да, он даже не смог дослушать симфонию до конца, внезапно покинул зал и скоропостижно умер от инфаркта прямо в машине скорой помощи по дороге в больницу.

– Скажите, какие традиции Московской консерватории Вы продолжаете в своей профессиональной деятельности?

– Прежде всего, традиции высокого профессионализма. Наши студенты должны знать: чтобы стать профессионалом, необходимо ответственно относиться к занятиям, регулярно их

посещать. В Москве с этим было очень строго. За пропуск без уважительной причины двух пар занятий снимали со стипендии, а за три неоправданных пропуска исключали. Вспоминаю один интересный случай. Моя однокурсница, Наташа Черкасова, в день лекции по гармонии у Юрия Холопова выходила замуж. Чтобы, не дай Бог, не пропустить занятие, она прибежала на него в подвенечном платье, успев только снять фату.

Сейчас другое время, но я стараюсь заинтересовать студентов и так проводить занятия, чтобы они их не пропускали. И они хорошо посещают мои лекции, всегда благодарят меня за них и говорят, что им нравится учиться у меня. В педагогическом процессе есть еще один важный момент. Студентов нужно не только уметь заинтересовать, не только хорошо учить, но их нужно и любить, как любили нас наши педагоги. Помню, я писала курсовую работу под руководством Якова Мильштейна о позднем творчестве Ф. Листа под названием *Поздний Лист и импрессионизм*. Я. Мильштейн мне часто назначал уроки у себя дома, а после них обязательно угощал чаем. По окончании курсовой ее нужно было представить в напечатанном виде, и мой руководитель сказал: «Леночка, у вас, наверно, нет денег на машинистку, я вам их дам, чтобы наша работа выглядела достойно!» Я это вспоминаю с большой благодарностью (хотя от денег отказалась) и продолжаю традиции моих учителей. Для меня существует с тех пор генеральный тезис в общении с учениками и коллегами: абсолютная доброжелательность и готовность помочь. Причем, помочь всем: советами, литературой, записями. Я постоянно даю студентам свои собственные книги, диски, советую темы дипломных, мастерантских и диссертационных работ. И они мне очень благодарны, как и я благодарна своим педагогам.

– *А какие традиции Московской консерватории вы продолжаете в руководстве секцией Истории музыки?*

– Опять же, прежде всего, доброжелательность по отношению к коллегам и поощрение их интереса к научной работе. В целом, я очень довольна работой членов своей секции. Все педагоги активно публикуются и не замыкаются только на педагогической работе. Например, Диана Буня, мать двоих детей, защитила кандидатскую диссертацию. Екатерина Гырбу, тоже имея двоих детей, в настоящее время активно работает над диссертацией. Татьяна Музыка выступает на всех научных конференциях АМГИИ. Мне приятно, что со стороны администрации нет жалоб на педагогов моей секции, и ее отмечают как одну из самых дружных.

– *Елена Сергеевна, скажите, что для Вас, родившейся и получившей образование в России, сыграло решающую роль в том, что молдавский край, его культура и музыка стали для вас родными?*

– Когда я закончила Московскую консерваторию, все постсоветское пространство было единым государством. Я понятия не имела, что такое национальная рознь. Считала, что все советские люди одинаково значимы, уважаемы. Поэтому, когда в 1969 году по распределению Министерства культуры СССР меня вместе с моим мужем, музыковедом Я. Мироненко распределили в Кишинев, мне и в голову не могло прийти, что это плохо. Наоборот, я считала, что это очень хорошо. Ведь я родилась на юге России, а Молдова — тоже южный, теплый край. И поэтому мы поехали в Кишинев с большим удовольствием.

Я очень люблю молдавский климат. Он ничем не отличается от того, в котором я выросла. И люди здесь живут прекрасные. Я не помню ни одного оскорбления на национальной почве. Нам сразу же очень понравилась и молдавская кухня. Первый год мы жили в общежитии на улице Армянской и там же познакомилась с педагогами кишиневской консерватории. К примеру, Василиса Попеску научила нас готовить молдавские блюда: мамалыгу, заму, жареные болгарские перцы. А какая здесь народная музыка! Она настолько яркая и широко распространенная, что мы многое знали, еще не живя в Молдове, например, песенные мелодии из репертуара Т. Чебан или ансамбля *Жок*. И что интересно: этот красочный, молдавский фольклор сразу же нашел путь к

сердцу моей двухлетней дочери. Она уже через месяц жизни в Кишинёве, услышав по радио народную мелодию, с радостью сообщала: «Слышишь, мама, это песня-молдаванка!».

Занимаясь анализом композиторского творчества, мне хотелось этот фольклор освоить теоретически, понять, как он используется в профессиональном творчестве. С тех пор важное место в моих исследованиях отводится изучению взаимоотношений фольклорного и композиторского начал.

Я живу в Молдове уже 45 лет, и Молдова стала для меня второй родиной. Иногда я слышу вопрос: не собираюсь ли я уехать в Москву, раз там живет моя дочь? Совсем даже не собираюсь. Уже не тот возраст, чтобы начинать жизнь с нуля. Я много сил отдала этому краю. У меня здесь коллеги, друзья, любимые композиторы. И мне очень жалко и обидно, что молдавская молодежь и люди среднего поколения стремятся уехать отсюда любыми путями. Они едут, в частности, в Москву, и когда я там бываю, то вижу, что на базарах торгуют практически одни молдаване. Я с ними общаюсь на их родном языке. Они, конечно, очень радуются этому, а я не устаю поражаться: как можно бросить такой прекрасный край, с такими традициями? Получается, что у меня больше развито чувство патриотизма, привязанности к этой земле, чем у них. И я сейчас настраиваю студентов не уезжать, говорю им, что «не хлебом единым жив человек». Я хочу, чтобы они гордились своей профессией, национальным искусством и родиной.

– Елена Сергеевна, с какими проблемами Вы, как руководитель секции, сталкиваетесь, и как Вам удается их решать?

– В течение тринадцати лет я руководила секцией фольклора в рамках кафедры Истории музыки. С этого года ее присоединили к кафедре народных инструментов. Студенты этой секции поступают в вуз практически без подготовки. Им очень много нужно наверстать как по специальности, так и по другим дисциплинам. Вместо этого они зачастую пропускают занятия и накапливают задолженности. Поэтому одна из задач в работе с такими студентами — контроль их посещаемости и успеваемости. Есть, конечно, среди них и очень талантливые, яркие и добросовестные ребята. Они завоевывают премии и награды на различных фестивалях и конкурсах. Многие из них стали отличными солистами и работают в известных профессиональных коллективах. Например, Диаманта Патарэу — солистка оркестра *Фольклор*, которым руководит Петру Нямцу; Родика Бухнэ, которая блестяще закончила наш вуз, сейчас выступает как солистка оркестра *Мугурел* под управлением И. Даскэла.

– За долгие годы работы в нашем вузе Вы, Елена Сергеевна, воспитали много выпускников. Назовите, пожалуйста, тех, которыми Вы особо гордитесь и которые продолжают Ваши традиции.

– У меня, действительно, очень много хороших и, можно сказать, выдающихся выпускников. Начну с самых ярких, тех, кто, в самом деле, достойно продолжает мое дело. Это, во-первых, Валерия Шейкан. Под моим руководством она написала сначала курсовой реферат, затем дипломную работу, а потом и диссертационное исследование. Кроме того, нашим совместным с ней трудом является монография *Георгий Мустя: формула жизни, музыкальный профиль*, которая получила в 2004 году специальный диплом жюри издательства *Картя молдовеняскэ* на Московской международной книжной ярмарке [5]. Другая моя дипломница, которой я тоже горжусь, — Татьяна Пальтова. В настоящее время она является доцентом Киевского института искусств и недавно тоже защитила диссертацию.

К сожалению, у некоторых моих ярких выпускников оказалась трудная, даже трагичная судьба. Сережа Пожар, который под моим руководством написал дипломную работу о балете Е. Доги *Лучафэрул* и опубликовал в целом около 3000 статей, безвременно рано ушел из жизни. В 2011 году покинула этот мир еще одна моя дипломница, Марина Денчик, бывшая замечательным завучем в музыкальной школе № 3 г. Кишинева.

Многие мои ученики работают далеко за пределами Молдовы: в Германии, во Франции, на Украине (в городах Умань, Кировоград). Там они стали авторитетными педагогами музыкальных школ и колледжей. Например, Ольга Кирица, защитившая с отличием дипломную работу о фортепианном творчестве В. Ротару, переехала на постоянное место жительства в Германию. Будучи всегда трудолюбивой и устремленной к самосовершенствованию, она в настоящее время не только является ведущим педагогом по теоретическим дисциплинам и фортепиано, но и выступает в качестве органистки местного католического собора в городе Хаммельн, аккомпанирует солистам в концертах.

Ряд моих учениц — авторы мастерантских и диссертационных работ. Так, проблемам хоровой музыки посвящено докторское исследование Анны Шимбаревой, преподавателя кафедры дирижирования АМТИИ и руководителя детского хора. Защищенное в июне 2012 г., оно отражает профессиональные интересы А. Шимбаревой и является актуальным для пропаганды отечественной хоровой музыки среди молодежи. В настоящее время готовится к защите диссертация Виктории Никитченко, преподавателя кафедры вокального мастерства нашей академии. Работа посвящена камерно-вокальному творчеству композиторов Молдовы на стихи русских поэтов. Зинаида Брынзилэ сейчас работает над диссертацией монографического характера о Сергее Лункевиче. Как известно, он был уникальной личностью — блестящим скрипачом, руководителем и дирижером оркестра *Флуераш*, аранжировщиком и композитором. Наконец, хотелось бы отметить еще одну выпускницу — Елену Нистрянэ, ее замечательную мастерантскую работу, связанную с творчеством Родиона Щедрина. Таким образом, я повышаю квалификацию преподавателей нашего вуза и способствую пропаганде отечественной культуры.

*– Мы подходим к финалу нашей с Вами беседы; в заключение я бы хотела обратиться к Вашей научной работе. Вы обладаете очень широким кругом музыковедческих интересов и написали свыше 70 научных работ. Кроме того, вы являетесь автором нескольких фундаментальных монографий. Думается, что не только отсутствие подобных трудов стало для вас главным мотивом обращения к жизни и творчеству В. Ротару, Г. Мусты и Г. Чобану?*

– Для того, чтобы писать монографию о каком-либо композиторе, необходимо главное основание — признание его творчества. Он должен нравиться публике. Его произведения должны быть востребованы. И так как в музыкальном творчестве Молдовы много неравноценных явлений, как и вообще в современной музыке, в выборе героев моих монографий я руководствовалась критерием высокого профессионализма. Обучение в Москве дало мне возможность познакомиться с большим числом концептуальных произведений. Что характерно для них? Прежде всего, в основе таких сочинений всегда лежит идея, обладающая высоким духовным, нравственным и философским содержанием. Кроме этого, существует еще один параметр, которым я руководствовалась в выборе тем для монографий — высокая планка профессионального мастерства: техника композиторского письма должна быть свежа и интересна. Вообще композиторы, как правило, делятся по своему мировоззрению на тех, кто больше тяготеет к углубленному, философскому складу, с одной стороны, и тех, кто отличается преобладанием оптимистического восприятию мира, с другой. Если взять, к примеру, таких двух великих классиков XX века как Д. Шостакович и С. Прокофьев, то мы знаем, что первый из них — великий трагик, философ, психолог, а второй — это «композитор-солнце», так назвал его В. Маяковский. Как вы уже поняли, я по своей натуре оптимист, поэтому меня в первую очередь притягивают именно подобные личности. Возможно, именно по этой причине моя первая монография была написана о В. Ротару. Это был человек удивительного оптимизма. Музыка у него светлая, динамичная, активная. Более того, являясь композитором фольклорного направления, он совершенно не замыкался на этом. Есть в его творчестве и сочинения небарочного, неоклассицистского направления; присутствуют в нем также и серийные опыты, авангардистские



опусы. Это своеобразный «композитор-шампанское». Неслучайно в свое время он был удостоен высокой награды — Государственной премии за свои четыре инструментальных концерта. Они очень популярны, и вообще музыка В. Ротару получила общественное признание, она очень созвучна моему мироощущению.

Кстати, ученик В. Ротару, Г. Мустя — тоже личность необычайно оптимистическая, композитор высокого мастерства. Он прошел класс композиции у В. Загорского и Ю. Фортунатова. И хотя в его великолепной опере *Александру Лэпушняну* нашел отражение самый трагический период истории молдавского государства, в других его сочинениях много оптимистических страниц. К примеру, его два концерта для оркестра просто искрятся радостью жизни. Г. Мустя привлекателен своей коммуникабельностью. Представьте себе композитора, которого любит народ; это — Г. Мустя. Он является не только автором музыки академической традиции, но и композитором-фольклористом, который очень хорошо чувствует народную музыку, это у него в крови. Кроме того, в своих произведениях Г. Мустя смело использует сложные современные приемы композиторского письма: алеаторику, серийную технику. Я бы не стала писать монографию о композиторе, музыка которого однообразна и скучна. Творчество Г. Мустя очень яркое, динамичное, запоминающееся. Доказательством тому служит факт, что, когда в 1990 году проводился фестиваль *Панорама оперы* под эгидой Большого театра, на нем было представлено 60 опер со всего Советского Союза. Лишь только три из них стали лауреатами: *Катерина Измайлова* Д. Шостаковича, *Антигона* В. Лобанова и *Александру Лэпушняну* Г. Мустя.

Музыка Г. Мустя очень созвучна моему мироощущению. Он — мой бывший студент. В его студенческие годы я видела у него большую тягу к знаниям в сочетании с ответственностью. Первая моя статья о нем была написана еще тогда, когда он был студентом-композитором. Меня уже тогда очень привлекал широкий жанровый диапазон его творчества: наряду с академическими сочинениями, он много писал для эстрадного оркестра, для тарафа, а также сочинял музыку к драматическим спектаклям. О Г. Мусте всегда очень интересно писать.

Ну и, конечно, я не могла обойти вниманием творчество Геннадия Чобану, потому что он — зачинатель всего нового у нас в Молдове. Приехав из Москвы, он стал первым молдавским композитором, который в совершенстве овладел техникой авангарда. Без нее немислима современная музыка. В 1990 году он был избран председателем Союза композиторов и музыковедов Молдовы. До него элементы авангардной техники использовались у нас эпизодически, например, в *Распении для скрипки, фортепиано и ударных инструментов* В. Загорского. Однако Г. Чобану освоил эту технику тотально и очень основательно, а, главное, — привил ее понимание новому поколению композиторов Молдовы: В. Беляеву, Ю. Гогу, О. Палымскому.

Более того, Г. Чобану не только воспитал новое поколение композиторов, но и стал образцом организатора нового типа. Он прекрасно понимал, что, если в стране нет ансамблей, исполняющих современную музыку, то и развитие ее будет затруднительным. Именно он стал создателем ансамбля современной музыки *Ars poetica*, а также учредителем фестиваля современной музыки *Zilele muzicii noi*, который уже свыше 20 лет собирает композиторов и исполнителей со всех стран мира. Этот фестиваль, благодаря усилиям Г. Чобану, стал глашатаем и проводником музыкальных новаций в нашей стране. У нас побывали музыканты мирового масштаба из Чили, Аргентины, США, не говоря уже о европейских странах. Так что, как можно было не написать о Г. Чобану? И даже после того, как монография о нем была написана и издана, я продолжаю знакомиться и писать о новых сочинениях данного композитора. Каждое его новое произведение поражает меня новизной своей идеи, выразительных средств. Можно сказать, что этот композитор находится в постоянном творческом поиске. Уже после выхода монографии

мною были написаны статьи о его *Звуковых этюдах*, о *Концерте для маримбы с оркестром*, а также о симфонических картинах *Птицы и вода*.

Однако меня интересуют не только проблемы современной музыки. Дело в том, что Молдова очень интересна и богата своей историей. И очень плохо, что у нас нет энтузиастов архивной работы. А в наших архивах есть много интересных материалов. И вот когда московское издательство заказало мне статью для сборника *Композиторы второго ряда*, я решила написать статью о Василии Ребикове. Для этого нужно было погрузиться в архивную работу. С именем этого музыканта связано открытие первого в Кишиневе музыкального училища в 1899 году: именно В. Ребиков, приехав из Москвы, стал первым его директором. Изучая архивные материалы, я погрузилась в историю музыкального образования Кишинева рубежа XIX–XX веков. Так была написана одна из моих статей *Штрихи к портрету Василия Ребикова*, опубликованная в 2010 году издательством *Композитор*.

– *Теперь логично прозвучит вопрос о Ваших творческих планах.*

– Мои творческие планы связаны с защитой докторской диссертации, которая также посвящена композиторскому творчеству Молдовы переходного периода: рубежу XX–XXI веков. Это сложный исторический этап в развитии отечественной культуры. Здесь имеет место много как позитивных, так и негативных явлений, связанных со сложными социально-историческими событиями данного времени. Однако и в этот период отечественными авторами создано много интересных произведений, отразивших «турбулентный» характер времени.

– *Елена Сергеевна, скажите, у Вас есть научный руководитель?*

– Нет. Кстати, свою кандидатскую диссертацию, посвященную творчеству молдавских композиторов и защищенную в Вильнюсе в 1987 году, я написала тоже самостоятельно, без руководителя. Это была целая эпопея. На работе была большая загрузка. Дома — семья и маленькая дочь. Диссертацию писала по ночам за кухонным столом. Причем, когда я ее представила к защите в Москве, произошла переаттестация научного совета. Я решила защищаться в Киеве. Вот там-то и возник вопрос о руководителе. Мне сказали, что представлять кандидатскую диссертацию к защите без руководителя не положено, и назначили мне номинального руководителя — украинского композитора А. Муху. Когда я прошла предзащиту, этот совет тоже закрылся. Далее мой выбор пал на Вильнюс. Но на этом эпопея не закончилась. Препоны и сложности продолжались. Они были связаны с потерей протоколов, переименованием нашего вуза, что требовало переделки всех документов. И все же я прошла все это и защитилась. Теперь пишу докторскую диссертацию тоже без руководителя, самостоятельно.

– *В заключение хочу вернуться к Вашей семье. Расскажите, пожалуйста, о своей дочери и внучке. Как они продолжают традиции вашей семьи?*

– Они у меня замечательные и тоже связаны с искусством. Дочь, Ольга Мельник, в детстве занималась музыкой. Но так как она была очень худенькой, мы решили для укрепления ее здоровья определить ее на занятия танцами. Оля очень увлеклась бальными танцами и, еще будучи школьницей, посещала секцию бальных танцев во Дворце молодежи. После окончания школы она поступила в Московский институт культуры, который успешно окончила по двум специальностям: хореография бальных танцев и режиссер массовых представлений и праздников. Ее педагогом был очень известный театральный режиссер Евгений Вандакковский. Он является лауреатом Государственной премии за режиссирование Всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1984-м году. Оля при этом была у него ассистентом.

После распада СССР массовые праздники утратили свое значение, и Ольга серьезно занялась бальными танцами. Она до сих пор танцует, а также руководит детским ансамблем. В феврале 2012 года она подготовила три пары детей для участия в международном чемпионате по бальным танцам в Париже, где одна из пар заняла первое место. Спустя месяц она участвовала в

чемпионате мира по бальным танцам в Киеве, где тоже взяла первое место. Она вообще очень инициативный человек и большой энтузиаст. Занимается с учениками, сама тренируется, следит за тем, чтобы всегда быть в форме и в курсе всех последних событий в мире бального танца.

Моя внучка Юля тоже связала свою жизнь с искусством. Она закончила театральную и художественные студии. Вначале хотела выбрать театральное направление в профессиональном образовании. Но тяга к живописи оказалась сильнее. Сейчас она учится в Москве в знаменитом Художественном институте имени В. Сурикова. Она тоже очень активный человек: постоянно участвует в различных художественных выставках, творческих проектах. Ее живописные работы украшают мою комнату. И дочь, и внучка — мои достойные преемницы.

– *Благодарю вас за столь содержательный диалог.*

Как видно из представленных материалов, в настоящее время Е. Мироненко находится в полном расцвете творческих сил. Богатые планы, широкие горизонты профессиональных интересов и неустанные интеллектуальные поиски предвещают появление новых научных исследований, интересных музыковедческих трудов. Переосмысление ее жизненного опыта, научного и творческого потенциала и профессиональных знаний гарантирует его продолжение в успехах дочери и внучки, в деятельности ее учеников и последователей.

### Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000. ISBN 9975-78-061-10.
2. MIRONENCO, E., ȘEICAN, V. *Gheorge Mustea: profil muzical*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2003.
3. MIRONENCO, E. *Armonia sferilor: Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000. ISBN 9975-78-069-5.
4. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинэу: Primex-Com., 2014. ISMN 979-0-3480-0189-0. ISBN 978-9975-110-03-7.

### НОВОЕ СЛОВО О ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

CUVÂNTUL NOU DESPRE CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

A NEW WORD ABOUT THE COMPOSERS' CREATION IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

#### ГАЛИНА КОЧАРОВА,

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

*Статья посвящена новой монографии Е.С. Мироненко „Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)”. Автор ревью детально обсуждает содержание монографии, характеризует не только ее основную концепцию, но и конкретные аналитические очерки, давая труду в целом позитивную оценку.*

*Articolul de față este dedicat monografiei noi semnate de muzicologul E. Mironenco „Creația compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI (genurile instrumentale, teatrul muzical)”. Autoarea supune unei analize minuțioase conținutul monografiei, caracterizează atât conceptul ei principal, cât și schițele analitice concrete, în general aprecierea monografiei fiind foarte pozitivă.*

**Cuvinte-cheie:** E. Mironenco, monografia, compozitorii din Republica Moldova, genul și stil muzical, postmodernism, folclorism, simfonia, opera, concert instrumental, creația instrumentală camerală.

*This article is devoted to the new monograph by E. Mironenco “The composers’ creation in the Republic of Moldova at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries (instrumental genres, musical theatre)”. The author proposes a*

detailed review of the monograph's content, characterizes both its principal conception and concrete analytical studies. As a whole the monograph is appreciated very positively.

**Keywords:** E. Mironenko, monograph, composers from the Republic of Moldova, musical genre and style, postmodernism, folklorism, symphony, opera, instrumental concerto, chamber instrumental works.

2014 год явился заметной вехой в истории отечественного музыкознания, отмеченной выходом в свет объемной монографии Елены Мироненко *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)* [1]. Изданная на средства автора в преддверии ее 70-летнего юбилея и предусмотренной ею в скором будущем защиты диссертации на соискание ученой степени доктора хабилитат, эта книга представляет собой плод многолетнего упорного труда Елены Сергеевны — видного музыковеда Молдовы. Ее перу принадлежали уже к тому времени монографии о таких крупных деятелях искусства республики, как Владимир Ротару, Геннадий Чобану, Георгий Мустя (в последнем случае соавтором была ее ученица Валерия Шейкан). На ниве исследования национальной музыкальной культуры Е. Мироненко защитила кандидатскую диссертацию, а также опубликовала немало интересных статей, во многих случаях оказываясь первопроходцем в затрагиваемой ею области науки.

Не изменила этой цели она и в упомянутой выше монографии, с тем отличием, что жанр ее уже не ограничивается научно-просветительским предназначением. На сей раз автор поставила перед собой гораздо более сложную задачу научно-исторического обобщения. В этом плане достойна уважения уже сама широкомасштабная постановка проблемы, позволяющая охватить два ведущих жанровых направления в молдавской музыке, причем очень разных, казалось бы, по своей жанрово-видовой природе: с одной стороны, инструментальные жанры, тяготеющие к «чистой» музыке, с другой — наиболее близкий к реалиям жизни музыкальный театр. Синтетическая природа последнего обусловлена, как известно, привлечением в палитру художественно-выразительных средств не только музыки, но и других искусств, что позволяет в новом свете представить слушательской аудитории крупноплановые композиторские замыслы. В то же время это требует и от музыковеда, обращающегося к исследованию проблем музыкального театра, гораздо более широкого и многостороннего их видения.

Ценность данного исследования заключается также в особом внимании автора монографии к специфическим явлениям, порожденным переходным характером изучаемого периода времени, лежащего на границе двух тысячелетий. Задача усложнялась еще и тем, что, как справедливо указывается в работе, история национальной культуры в Молдове на грани веков раскололась на советский и постсоветский этапы — прежде всего по причине возникновения новой политической и социокультурной ситуации. Идея *posth*-культуры и стала главным лейтмотивом всей монографии, отодвинув на второй план многое, что было создано в традициях предшествующего стиля.

Еще один, не менее важный аспект исследования Е.С. Мироненко связан с идеей отражения национальной идентичности, по-своему воплощаемой в музыке Новейшего времени, на базе освоения современной музыкальной лексики и разнообразных видов композиторской техники. Для автора это стало еще одной центральной задачей. В целом же, как она сама формулирует во *Введении*, ее цель — провести анализ композиторского творчества постсоветской Молдовы как целостного феномена, как «гипертекста обозначенных жанров профессиональной академической музыки» (с. 12). Подкупает, что при этом Е.С. Мироненко все же не ограничивается только постсоветским периодом: историк по своему профилю, она предлагает обзор сделанного в области этих жанров ранее и в какой-то мере тем самым словно ищет корни новых явлений и в прошлом, хотя и стараясь, в основном, ярче подчеркнуть специфику нового.

Структура монографии и в более крупном плане определяется все тем же подходом автора, мысль которого движется от общего к частному: после *Слова от автора* и *Введения* в первой главе речь идет об общих методологических основах ее труда, опирающегося на задачу раскрытия

особенностей жанровой ситуации в современной академической музыке. Наблюдаемая и оцениваемая сквозь призму ее отражения в музыкознании последних десятилетий, она характеризуется наличием и более общих проблем — эстетического и семиотического плана. Соответственно там же, далее, акцентируются и вопросы стиля, взятые в аспекте проблемы национального в музыке, с одной стороны, и музыкального постмодернизма, с другой. Выбор столь противоположных, казалось бы, направлений исследования оказывается обусловленным самой действительностью: именно в этих областях новизна композиторского взгляда обнаруживает себя особенно рельефно. В рассмотрении в дальнейшем конкретных новых явлений музыкального порядка во многом призван помочь подробный обзор литературы, где сопоставлены (а порой и взаимодополняют друг друга) мнения музыковедов и композиторов по поводу стилевых и жанровых новшеств, характерных для нынешней эпохи, использования современных принципов работы с музыкальным текстом, приемов композиторской техники. В той же главе освещены и историко-теоретические проблемы отечественного музыкознания.

Уровень осмысления литературы, освоенной автором монографии, представляется очень высоким, что само по себе весьма важно, — прежде всего, потому, что Е. Мироненко опирается не только на ее огромный объем (в приложенном к монографии библиографическом списке перечислено 311 позиций, где упомянуты не только статьи, но и капитальные работы): в ее обзоре угадывается четкая концепция, основанная на точном информационном отборе, что очень ценно само по себе и что одновременно характеризует *творческий подход музыковеда к научному поиску*. Для читателя, в результате, этот раздел монографии представляет самостоятельный интерес, поскольку он как подкрепляет общее впечатление об эрудиции автора, так и подготавливает более углубленное восприятие ее выводов и наблюдений при чтении последующих разделов монографии.

Их проблематика укладывается в четыре самостоятельные главы, озаглавленные согласно разным жанровым критериям: вторая — четвертая главы посвящены инструментальной музыке, пятая — музыкальному театру. В то же время их роднит единая идея компоновки повествования, идущего от общего обзора жанровой ситуации в конкретно взятой области музыкального творчества в Молдове переходного периода к рассмотрению наиболее показательных, с точки зрения Е. Мироненко, отдельных сочинений. Что касается *второй главы — Лики симфонического творчества*, — в ней акцент сделан на одном из сложнейших по концепции опусов В. Загорского последних лет его жизни — его *Второй симфонии*, а также на оригинальных по замыслу партитурах, как симфония *Под солнцем и звездами* и симфонические картины *Птицы и вода* Г. Чобану и *Стихира* для симфонического оркестра П. Ривилиса. При этом каждое из произведений оказывается показательным в определенном аспекте: *Симфония №2* В. Загорского, по определению автора монографии, характеризует уровень зрелости симфонизма на данном этапе, работы Г. Чобану являют собой пример как космизации современного композиторского мышления (*Под солнцем и звездами*), так и индивидуального композиторского проекта (*Птицы и вода*). Приведен и образец новой сакральной музыки — именно так трактует автор сочинение П. Ривилиса *Стихира*. Все эти аналитические этюды чрезвычайно ценны и интересны — тем более, что Е. Мироненко обращается в них к практически не исследованным до нее произведениям, сложным по общей концепции и по характеру поэтики, выбору выразительных средств.

*Третья глава* в центр своей тематики ставит жанр инструментального концерта. При этом, предложив обзор достижений в этой области в Республике Молдова, автор более подробно рассматривает всего два крупных опуса: Концерт для оркестра №2 Г. Мусти и Концерт для маримбы и симфонического оркестра Г. Чобану (последний оценивая в аспекте постклассической композиции).

В *четвертой главе* соблюден все тот же метод движения от общего к частному, однако здесь объектом внимания становится уже камерно-инструментальная музыка, где в числе

наиболее значимых, с точки зрения автора монографии, выступает *Соната для скрипки соло* В. Загорского, рассматриваемая как пример рефлексивного композиторского мышления. Рядом с ней — пьеса *Respiration of flowers* (*Дыхание цветов*) Ю. Гогу, где осваивается поставангардная лексика, а также *In memoriam* В. Беляева, своеобразно представляющая мемориальный жанр, и два сочинения Г. Чобану — *Звуковой этюд №4*, стоящий на пути к постмодернистской поэтике, и *De sonata meditor*, где Е. Мироненко обнаружила опору на принцип интертекстуальности.

*Пятая глава* — о музыкальном театре — во главу угла ставит две абсолютно разные по стилю, жанру и общему замыслу оперы: *Александрю Лэпушняну* Г. Мусты и *Атех или Откровения хазарской принцессы* Г. Чобану. Обе они были с успехом поставлены на сцене Национального театра оперы и балета, ныне носящего имя Марии Биешу и в течение десятилетий ориентированного на классико-романтический репертуар. Постановка обеих опер стала поэтому заметным событием в истории музыкальной культуры Молдовы, ознаменовав два самостоятельных и во многом обособленных направления композиторского поиска: *Александрю Лэпушняну* являет собой пример масштабной исторической драмы, опирающейся в том числе и на принципы претворения музыкального фольклора в его непосредственном либо осовремененном виде, а вот в моноопере *Атех* акцент сделан на субъективно-психологической стороне содержания. Своеобразие последней постановки (поначалу опера была представлена в концертном исполнении) подчеркнуло включение балетного ряда (балетмейстер — Р. Поклитару), которое сделало общую концепцию сочинения (как и структуру текста этого спектакля) еще более уникальной (правда, в посвященном этому сочинению аналитическом очерке автор монографии в основном занимается исследованием сюжета и общего музыкального замысла оперы, изначально «запрограммированного» композитором).

*Заключение* своей книги, где автор еще раз доказывает глубокое знание анализируемой ею музыки и столь же глубокое осмысление основных тенденций развития композиторского творчества в Молдове, Е. Мироненко открывает эпитафией, выбранным ею из числа многих метких высказываний Ю. Лотмана: «В своих поисках нового языка искусство не может истощиться, точно так же, как не может истощиться познаваемая им действительность». Думается, данный тезис отлично определяет главную идею ее труда, цель которого — сконцентрировать внимание читателей и будущих исследователей композиторского творчества Молдовы на том новом и наиболее показательном для своего времени, что определяет перспективу этого творчества. В свою очередь, такая идея представляет особый интерес еще и потому, что она демонстрирует возможные перспективы и для отечественной музыковедческой науки, которая (если развивать дальше мысль Ю. Лотмана) также остается неистощимой, пока неистощимы фантазия и мастерство художников, создающих музыку. И в этом смысле понятен и нечаянно состоявшийся в монографии диалог эпитафий, возникающий в обрамлении всего ее текста — ибо, по сути дела, приводимая в начале *Введения* фраза И. Стравинского, этого «Царя Игоря» эпохи музыкального модернизма, о том, что «современная музыка — это самая интересная из когда-либо написанной музыки, а настоящий момент — самый волнующий в истории музыки», — подчеркивает все тот же примат новизны и сиюминутной актуальности, особенно важный как для композитора, так и для изучающего его творчество музыковеда. В возникновении подобного диалога видится и еще одно, дополнительное косвенное подтверждение ценности нового труда Е. Мироненко, характеризующего как образное мышление автора, так и уровень ее историко-теоретического мышления — труда, заметно обогатившего молдавское музыкознание.

### Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Отв. ред. Г. Кочарова. Кишинев: б. и., 2014. ISMN 979-0-3480-0189-0. ISBN 978-9975-110-03-7

**В. КОНСТАНТЫ:  
ИНТЕРВЬЮ С ДЕЯТЕЛЯМИ КУЛЬТУРЫ МОЛДОВЫ О ЛИЧНОСТИ И  
МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЕЛЕНА МИРОНЕНКО**

B. CONSTANTE:  
INTERVIURI CU PERSONALITĂȚI DIN DOMENIUL CULTURII REPUBLICII MOLDOVA DESPRE  
PERSONALITATEA ȘI ACTIVITATEA MUZICOLOGICĂ ELENEI MIRONENKO

B. CONSTANTS:  
INTERVIEWS WITH REPRESENTATIVES OF THE MUSICAL CULTURE FROM MOLDOVA  
ABOUT ELENA MIRONENKO'S PERSONALITY AND MUSICOLOGICAL ACTIVITY

**ВИКТОРИЯ МЕЛЬНИК,**

доктор искусствоведения, и.о. профессора, ректор АМТИИ

**КОНГЛОМЕРАТ АКТИВНОСТИ, ПОЗИТИВА И ПРОФЕССИОНАЛИЗМА**

Елену Сергеевну знаю более двадцати лет, начиная с первого дня моей работы в нашем учебном заведении: вначале в качестве заведующей кафедрой, а теперь как руководителя секции Истории музыки на кафедре Музыковедения и композиции АМТИИ. Она меня всегда поражала своей активностью, оптимизмом, позитивным настроением и особо положительным отношением ко всем и ко всему. Она тот человек, который способен оставить все свои личные проблемы за дверью Академии, несмотря на то, что в ее жизни было немало сложных ситуаций. Но это никогда не сказывалось на ее манере общения. Она не выплескивает свои проблемы на других. Все ее проблемы всегда оставались и остаются ее личным делом, просто «за кадром», никогда не становятся доминантой, не определяют ее настроения и поведения в вузе.

Об этом я говорю, опираясь не только на свое мнение. Данный вывод связан с высказываниями моих однокурсников, которые учились у Елены Сергеевны. Я не была ее студенткой, так как училась в другом вузе. Но все мои однокашники прошли через класс Елены Сергеевны и с большой любовью и теплотой говорят о ней как о педагоге, который всегда мог заинтересовать студенческую аудиторию любопытными деталями и нестандартным прочтением той музыкальной литературы, которую она преподавала.

Мне очень импонирует также то, что в своих выступлениях на научных конференциях, в статьях и книгах Елена Сергеевна рассматривает различные музыкальные феномены не только как вещи в себе, а в очень широких и разнообразных контекстах. Студентам и молодым музыковедам это представляется чрезвычайно интересным, важным и достойным продолжения.

Поражает также и разнообразие ее творческих интересов. Изначально, приехав в Молдову после окончания Московской консерватории, она преподавала историю советской музыки. Ее дипломная работа также посвящена музыке советского композитора С. Прокофьева. Творчество советских композиторов осталось в кругу ее интересов. Однако с годами этот круг расширился посредством рассмотрения молдавской музыки. Она является автором трех монографий о наших очень значительных композиторах — В. Ротару, Г. Мусте и Г. Чобану.

Кроме того, у Елены Сергеевны много выпускников, которые стали достаточно значительными фигурами в музыкальной культуре Республики Молдова. Нельзя не упомянуть в этой связи Сергея Пожара, очень рано ушедшего, который был одним из самых активных музыкальных критиков, освещавших текущую культурную жизнь Кишинева и являющегося автором работ, посвященных выдающимся личностям музыкального искусства Молдовы. Среди учеников Е. С. Мироненко необходимо назвать и имя В. Шейкан, написавшей кандидатскую

диссертацию под руководством Елены Сергеевны. Долгое время она являлась директором Национального театра оперы и балета.

Достоин уважения тот факт, что Елена Сергеевна освоила румынский язык, читает на нем лекции, пишет статьи, выступает на конференциях. Это говорит об уважении и любви к стране, в которой она живет. В целом, еще раз могу сказать, что личность Елены Сергеевны является воплощением активности и позитива.

### **ВЛАДИМИР БЕЛЯЕВ,**

композитор, председатель Союза композиторов и музыковедов Молдовы

### **ОБЛАДАТЕЛЬНИЦА МУЗЫКАЛЬНОГО ОПТИМИЗМА**

О Елене Сергеевне, прежде всего, могу сказать как об очень активном участнике всех мероприятий Союза композиторов. Кроме того, она является большим знатоком современной музыки, причем не только молдавской; прекрасно разбирается в ее сложных явлениях, в приемах современных композиторских техник и всегда горячо поддерживает все, что связано с пропагандой этой музыки. Неоднократно в своих выступлениях она подчеркивала следующую мысль: «Без освоения и развития современных приемов композиции, новых жанров для любой музыкальной культуры нет будущего, в том числе, и для нашей». Вспоминаю очень продуктивную совместную поездку в Москву в 1997 году с ансамблем современной музыки *Ars Poetica*. Она была связана с презентацией творчества тогда еще молодых композиторов Г. Чобану, В. Беляева, Ю. Гогу, О. Палымского в Союзе композиторов России. Елена Сергеевна великолепно представила эту программу в качестве музыковеда, выявив и подчеркнув новации и оригинальные приемы каждого из сочинений.

Будучи студентом, я дважды прошел курс советской музыки у Елены Сергеевны, и могу сказать, что это настоящий профессионал, человек, обладающий особым музыкальным оптимизмом и позитивным мироощущением.

### **ГЕОРГИЙ МУСТЯ,**

композитор, главный дирижер симфонического оркестра радио и телевидения Республики Молдова, член-корреспондент АН РМ, профессор

### **ЧЕЛОВЕК-ВУЛКАН**

В нашей стране нет гор, нет каких-то редких полезных ископаемых, нет мощной индустрии, которые есть в других странах. Однако, самое главное, что есть в Республике Молдова — это богатый человеческий, интеллектуальный и творческий потенциал. Именно он является самым большим достоянием Молдовы. Наш народ очень талантлив, и это проявляется в самых разных областях искусства и науки. И хотя у нас нет вулканов в географическом понимании этого слова, у нас есть человеческие вулканы. Один из них — Елена Мироненко. Это один из тех «вулканов», которые все время горят, «извергаются» и что-то «выдают» в творческом отношении. Поэтому я постоянно задаю себе вопрос: «Откуда у нее столько энергии?» Эта энергия не иссякает, она особая — энергия человеческого, личностного происхождения.

Еще одна важная составляющая творческой личности Елены Мироненко — очень хорошая профессиональная школа, московская, и поэтому она — прекрасный музыковед.

Говоря о ней, хочу начать с самого начала. Я ее знаю много лет, со студенчества. Я учился в консерватории и, в частности, у Елены Сергеевны, десять лет: вначале как исполнитель, потом как композитор. Ее лекции по истории советской музыки мне были очень интересны. И она это



видела, отмечала особо. Ведь мы знаем, что далеко не все студенты-духовики интересуются историей музыки. Её лекции помогали мне и направляли меня в первых опытах занятием композицией, что началось уже со второго курса, правда, пока без педагога, самостоятельно. Эти мои первые опыты я стал показывать на научных студенческих конференциях, СНТО, так они назывались тогда. Они заинтересовали теоретиков и фольклористов нашего Института искусств. Первой среди них была Л.А. Аксенова, которая постоянно рекомендовала мне заняться композицией, причем, конкретно — под руководством Василия Загорского. Я согласился, и меня очень серьезно проэкзаменовали С. Лобель и Л. Гуров. Так я начал заниматься композиторской специальностью: вначале факультативно, а потом еще пять лет специально.

Елена Сергеевна прекрасно знала обо всех этих событиях. Она пристально следила за моим развитием, а когда появилась необходимость в рецензировании моих сочинений, она с удовольствием и большим интересом это сделала. Ее рецензии были опубликованы в прессе, позднее она стала автором аннотаций к моим первым дискам. Дальше наше сотрудничество стало развиваться по линии *crescendo*. Е. Мироненко написала целый ряд статей о моих сочинениях, очень глубоко и интересно проанализировала оперу *Александру Лэпушняну* и даже нашла жанровый эквивалент ее сущности, посоветовав мне назвать ее опера-*dor*. И она по-своему была права, ибо в румынском языке это очень емкое понятие, включающее в себя очень широкую эмоциональную гамму. Это лишний раз подтверждает то, что Елена Мироненко хорошо чувствует наш язык.

Кульминационный период нашего сотрудничества начинается с работы Елены Сергеевны над монографией обо мне. Когда на коллегии министерства культуры прозвучала эта идея, у меня была только одна кандидатура автора — Елена Мироненко. И когда она услышала мое предложение, то сразу загорелась. Свою работу она начала уже через два дня. Поэтому я и назвал Елену Сергеевну творческим вулканом, человеком-вулканом. Это человек, который, если за что-то берется, то делает фундаментально, быстро и профессионально. Причем, вначале она очень много пишет, а потом начинает отбирать из написанного главное. Это говорит о том, что Елена Сергеевна обладает большим запасом информации, большим интеллектуальным багажом и очень развитой интуицией. Это является основой ее творческого потенциала, так как знания без интуиции — это плохо, а интуиция без знаний — еще хуже. Только синтез, гармония этих понятий является залогом творческого успеха.

Поэтому я считаю, что на таких людях держится музыка, наука и образование. Писать о музыке — это одно, а вот говорить о ней, анализировать ее и видеть то, что стоит за музыкой и перед ней — это совсем другое. Елена Сергеевна прекрасно владеет этим пространством и профессионально его анализирует.

Еще одну особенность ее личности хочу подчеркнуть. Елена Сергеевна прекрасно контролирует свои эмоции. Она воспитала несколько поколений музыкантов, обладает большим педагогическим опытом, мастерством, с которым не рождаются, а которое приходит с годами.

## **ЮРИЙ МАХОВИЧ,**

пианист, профессор, зав. кафедрой эстрадной и джазовой музыки:

### **ЭНЕРДЖАЙЗЕР ВУЛКАНИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ**

Мои контакты с Еленой Сергеевной эволюционировали от отношений студента и педагога к взаимоотношениям коллегиальным, потом к отношениям начальника и подчиненного. Иными словами, это были все возможные грани служебных отношений. Я был студентом Елены Сергеевны, и из студенческих воспоминаний могу отметить, что Елена Сергеевна была одним из тех педагогов, чьи лекции проходили очень интересно, могу даже сказать — весело, потому что Елена Сергеевна — человек с большим чувством юмора. Когда мы учились, она преподавала

Историю музыки народов СССР. Сейчас название этого предмета звучит немного странно: в качестве отдельной дисциплины мы изучали музыку Узбекистана, Азербайджана, других союзных республики, то есть в этом предмете было много искусственно надуманного, не совсем нужного, далекого от нас, что мы изучили и сразу же забыли. Но вот вспоминаю, что лекции Елены Сергеевны всегда были интересны, проходили живо, оптимистично, и даже в этом чуждом для нас материале музыки народов СССР она находила всегда живые, близкие нам нотки, нюансы, интересные для нас моменты. Ее лекции никогда не носили догматический характер, хотя и были академичны, они «не грузили» нас. Она прекрасно понимала, что мы творческие личности, будущие артисты, и мы ей были очень благодарны за это понимание. В нашей памяти она всегда остается как педагог, который очень хорошо понимает студентов, любящий молодежь, ее интересы. У нас вообще была очень хорошая, дружная группа, которую любили и уважали все педагоги, и в том числе Елена Сергеевна. Причем, она была для нас педагогом, обладающим индивидуальным подходом к студентам на групповых занятиях. У нее каждый студент из общей группы обладал персонифицированной характеристикой, и это качество я сейчас особенно ценю в ней с позиции своего педагогического опыта.

Затем мы с ней сотрудничали как коллеги. На мой взгляд, одним из ценнейших ее качеств в этой сфере является то, что она постоянно всем интересуется. Она, в хорошем смысле, является любопытным человеком, так как ее интересуется и волнует все: наша работа, гастроли, семья, родители. Ее внимание носит очень теплый, дружественный характер, причем касается не только коллег, но и студентов, аспирантов. Елена Сергеевна очень деятельный человек, она «всегда везде есть» — участвует во всех мероприятиях, активно посещает концерты, выставки, презентации книг, чтобы ничего не пропустить и быть в курсе всех последних событий нашей культурной жизни. И самое главное — обо всем этом составляет собственное мнение, как говорится, получает информацию «из первых рук».

И, наконец, для меня по сей день остается большой загадкой, когда она успевает так много и продуктивно работать как музыковед. Она постоянный участник научных конференций, причем не только отечественных, автор трех серьезных монографий и множества статей о современных композиторах. Но и на этом она не останавливается; она находится в вечном поиске новых тем для исследований. Я поражаюсь ее энергетике созидания чего-то нового. Раньше, в более молодом возрасте, она писала много статей и, в частности, об исполнителях. Сейчас она занята более объемными исследованиями — работой над докторской диссертацией. Для меня она является прекрасным примером человека деятельного, ищущего и при этом абсолютно незагруженного своими проблемами. Это очень легкий, общительный человек, который притягивает к себе жизнерадостностью, улыбчивостью и прекрасным чувством юмора. Я бы сказал, что она своеобразный энерджайзер, женщина, подобная вулкану, живущая полной жизнью.

Кроме того, на определенном этапе я столкнулся с Еленой Сергеевной как начальник со своей подчиненной. И здесь я должен сказать, что она человек очень исполнительный, ответственный. Несмотря на ее огромную занятость, она никогда не манкирует такой «буквоедской» работой, как написание отчетов, составление нагрузок и т. д. Эта далеко не творческая работа выполняется Еленой Сергеевной четко и в срок. Особо хочу отметить, что тринадцать лет она с большой энергией и отдачей руководила секцией Народного пения, несмотря на то, что, может быть, эта сфера деятельности не была ей очень близка и сама по себе имела много дополнительных проблем. Мне очень импонирует и тот факт, что она с удовольствием демонстрирует свое знание государственного языка, несмотря на то, что прекрасно отдает себе отчет в том, что не владеет им на все сто процентов; однако, она не стесняется говорить и не боится ошибиться. Своим стремлением говорить на этом языке она подчеркивает свое уважение к

стране, в которой она живет. Для меня это очень важный момент, так как известно, что чем больше языков знает человек, тем выше его IQ.

В заключение хочу подчеркнуть еще одно ценное качество Елены Сергеевны — ее любовь к дочке и внучке. Она может рассказывать об Оле и Юле часами, очень внимательна к ним, и видно, что это взаимно.

### **ГЕННАДИЙ ЧОБАНУ,**

композитор, профессор, депутат парламента Республики Молдова:

#### **ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ**

Елену Сергеевну я знаю давно, со студенческих лет. Я не учился у нее, познакомился с ней по линии Союза композиторов. Она всегда проявляла большой интерес к моим сочинениям, активно участвовала в их обсуждениях. Именно с тех пор начались наши творческие контакты. Спустя несколько лет я стал председателем Союза композиторов Молдовы, а Елена Сергеевна параллельно была там членом правления, наше общение углубилось и расширилось. Она всегда интересовалась современным творчеством, что делает и по сей день с большим удовольствием. Причем, этот интерес она проявляет не только как музыковед, но и как педагог, преподающий курс современной музыки и музыкальной критики. Ее критические взгляды на творческие процессы, происходящие в композиторском творчестве, очень живые. Аналитические наблюдения и выводы Елены Сергеевны касаются не только творчества композиторов Молдовы, но имеют компаративный характер. В своих работах и выступлениях она постоянно сравнивает творческие процессы, происходящие в Молдове, Украине, России, Европе. Это очень важно и интересно, так как данная информация имеет большое влияние и на композиторов. Иначе говоря, благодаря Елене Сергеевне, идет процесс обновления композиторского творчества на основе музыковедческой информации.

У Елены Сергеевны активная творческая позиция, которая проявляется не только в постоянном участии в конференциях и творческих конкурсах, при обсуждении новых сочинений, но и в высказывании новых идей, которые стимулируют композиторское творчество. Так, например, в 1997 году она была инициатором презентации камерного творчества молодых композиторов Молдовы в Москве под эгидой Союза композиторов России совместно с ансамблем современной музыки *Ars Poetica*. Эта презентация была сделана полностью по ее инициативе; мы ее лишь полностью поддержали. Кроме того, она постоянно дает ценные советы как композиторам, так и музыковедам о творческих мероприятиях, в которых необходимо участвовать за пределами Молдовы. Это тоже, по моему мнению, является ее вкладом в развитие современных творческих процессов нашей страны.

Я хотел бы также подчеркнуть еще одно особое качество Елены Сергеевны: как музыковед, она обладает очень ярким языком. Ее оценки тех или иных явлений никогда не носят сухой, формальный характер, а всегда очень эмоционально окрашены, и благодаря этим качествам, Елена Сергеевна очень выгодно отличается от наших музыковедов и критиков. В этом я убедился не только в процессе ее работы над монографией о моем творчестве, но и гораздо раньше, когда она со своими студентами анализировала мои сочинения. Предварительно она всегда просила меня рассказать об истории создания того или иного сочинения, его особенностях, технических средствах. И после того, как я знакомился с ее анализом, я убеждался в том, что к тем сведениям, которые я ей дал, добавлялись ее собственные комментарии и выводы, причем не только как музыковеда-критика, но и как слушателя, то есть, рожденные ее эмоциональным восприятием.

Свои занятия со студентами-музыковедами Елена Сергеевна постоянно посвящает рассмотрению сочинений современных композиторов, и это очень важно, так как, анализируя

современное творчество, мы анализируем современный мир, идеи, которые нас окружают. И в этом процессе Елена Сергеевна обязательно рассматривает приемы современной композиторской техники. Это очень полезно для приобретения необходимых навыков анализа современного композиторского творчества. В этом смысле можно говорить о большом вкладе Елены Сергеевны в развитие отечественного музыкознания и вообще современного музыкального творчества. Многие молодые музыковеды, приходя в Союз композиторов, часто говорят, что благодаря лекциям Елены Сергеевны, они достигли новых ступеней в своем понимании современного композиторского творчества в сравнении с традициями классической музыкальной культуры.

Как композитор, я веду в АМГИИ ряд дисциплин, раскрывающих особенности современных техник композиций. Это же параллельно со мной в курсе истории современной музыки и музыкальной критики делает Елена Сергеевна для того, чтобы молодые выпускники-музыковеды имели возможность профессионально оценивать музыкальные процессы, происходящие в сегодняшней культуре.

В заключение, хочу сказать, что Елена Сергеевна — замечательный друг, прекрасный, эмоциональный человек, который очень чутко относится ко всему новому. Она готова всегда участвовать в новых проектах, поддерживать инициативу молодых композиторов и музыковедов, очень щедро делится новой информацией, которую находит не только в Молдове, но и за ее пределами.

#### **ВАЛЕРИЯ ШЕЙКАН,**

музыковед, доктор искусствоведения

#### **ЛУЧИК ДОБРА, СВЕТА И РАДОСТИ**

Для меня большая честь, радость и удовольствие говорить о такой яркой, незаурядной личности, уникальном педагоге, каким является Елена Сергеевна Мироненко. Это — интеллигентная, мудрая женщина, человек, который делает очень много для того, чтобы о Республике Молдова говорили как о стране, имеющей культуру, традиции, будущее. Я благодарю судьбу за то, что более пятнадцати лет назад встретила на своем жизненном пути эту женщину, которая открыла мне свою душу и смогла очень многому научить. На протяжении нескольких десятилетий, работая в нашем вузе, она зарекомендовала себя как прекрасный профессионал, который очень легко может найти путь к душе и сердцу любого студента, молодого музыканта и развивать его в позитивном направлении.

Елена Сергеевна, как и подавляющее число педагогов Академии музыки, прекрасно осознает, что работа со студентами очень важна и ответственна. Эти люди формируют эстетические вкусы молодежи, главную социальную составляющую нашего общества. Это великий и очень благородный труд, которому ежедневно посвящает себя преподаватели данного учебного заведения. Елена Сергеевна в своей карьере проявляет себя как богатая творческая личность, которая всегда впитывает все новое, позитивное, прогрессивное. Это проявляется в ее разнообразных творческих контактах, в том числе с музыковедами других стран, в многочисленных выступлениях на международных научных конференциях. В настоящее время она готовит к защите докторскую диссертацию, посвященную современному композиторскому творчеству Молдовы. Значение ее научных работ выходит далеко за пределы музыкальной науки Молдовы. Елена Сергеевна — одна из тех ученых личностей, благодаря которым музыковедение Молдовы получило известность и признание в общеевропейском масштабе.

Отличительной особенностью ее личности является постоянный интерес ко всему новому и передача этих знаний молодому поколению музыкантов. Благодаря лекциям Елены Сергеевны и общению с ней, у меня появился интерес к научной работе, который реализовался в написании

курсовых и дипломной работ, в защите под ее руководством диссертации и в дальнейшей научной деятельности, а именно в написании нашей совместной монографии о Георгии Мусте.

Моя диссертация *Opera Națională a Moldovei: cercuit cultural național* стала логическим продолжением дипломной работы и посвящена проблемам национальной оперы, а также тесно связана с моей профессиональной деятельностью. Процесс ее написания принес мне много радости в познании нового, ранее неизвестного. Я даже не подозревала, насколько извилистым будет мой путь в работе над диссертацией, начиная со сбора материала и вплоть до достижения конечной цели — момента защиты. В этом процессе очень важную роль сыграла Елена Сергеевна, ее талант отсеивать второстепенное, морально и интеллектуально настаивать на том, что поставленная цель обязательно должна быть достигнута. Я очень благодарна ей за то, что она помогла мне справиться со всеми трудностями, которые подстерегали меня на том нелегком, извилистом пути, который, наверно, вообще характерен в работе над диссертацией.

Логическим продолжением моей дипломной и диссертационной работ стало написание совместно с Еленой Сергеевной монографии о творчестве Георгия Мусты. Елена Сергеевна вообще обладает удивительной способностью окружать себя яркими личностями, одной из которых является этот композитор. Наша совместная работа над книгой о нем стала для меня еще одним прекрасным примером творческого приложения моих знаний и навыков и их продуктивного развития. Эта книга получила признание как в Молдове, так и за ее пределами. В 2004 году на Международной книжной ярмарке в Кишиневе ей была присуждена первая премия. В том же году в Москве на Международном конкурсе государств-участников СНГ *Искусство книги* монография *Георгий Мустя: формула жизни. Музыкальный профиль* была удостоена специального диплома жюри. Так что для меня Елена Сергеевна Мироненко — это лучик добра, света и радости.

#### **ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,**

музыковед, доктор искусствоведения,

профессор кафедры музыковедения и композиции АМТИИ

#### **ЦЕЛЕУСТРЕМЛЕННОСТЬ И ТРУДОЛЮБИЕ, ПОМНОЖЕННЫЕ НА НЕУТОМИМУЮ ЭНЕРГИЮ, ПРИЗВАНИЕ И АРТИСТИЗМ**

Наша с Е.С. многолетняя дружба выросла на профессиональной почве — почве музыковедения, музыкальной науки. У Е.С. всегда были дипломники, руководство курсовыми работами, она много времени уделяла преподаванию истории музыки как одна из ведущих музыковедов-историков. Но сотрудничать мы начали, когда в Академии музыки открылся докторат, и появилась потребность в постоянном чтении и рецензировании научных статей, докторских диссертаций, обсуждении их на заседаниях кафедры — абсолютно особой области университетской науки, к которой, как выяснилось на практике, нужно иметь особые качества: соответствовать современному уровню музыковедения, иметь современные взгляды, быть убедительным и уметь убеждать, работать оперативно, критиковать, не вызывая обид и т.д. Всеми этими качествами Е.С. обладает в полной степени.

Импонирует удивительное умение сформулировать свои жизненные приоритеты: Е.С. всегда знает, чего хочет, будь то музыковедение, обеденное меню или размер квартиры. И добьется этого вопреки всем обстоятельствам. Или наоборот, никакие обстоятельства не возникнут, если человек ясно видит свои действия, свой путь в решении какой-то жизненной цели, не усложняя, не аффектируя понапрасну ситуацию. Возможно, в этой определенности и естественности кроется секрет жизненного успеха Е.С.

Во всяком случае, запомнился один показательный, на мой взгляд, эпизод. По пути домой после лекций и заседания кафедры мы с Е.С. завернули в кафедральный собор, где православные верующие целый день стояли в очереди к выставленным здесь мироточащим иконам, привезенным в Кишинев на весьма короткое время. Часам к восьми вечера очередь рассосалась, и мы решили воспользоваться возможностью помолиться у святых икон. В голове после длинного и насыщенного рабочего дня у меня был полный сумбур, служители торопили немногочисленных молящихся. В общем, сосредоточиться мне так и не удалось. Наскоро поклонившись иконам, испросив обычных для моления вещей — здоровья для близких и успехов для сына, я отошла в сторону и стала рассматривать последних посетителей собора. На фоне кланяющихся иконам суетливых людей в платочках Е.С. выделялась своим спокойствием и уверенностью. Чинно обходя выставленные для поклонения образа, она не мельтешила, не толкалась среди прихожан, а, казалось, с полным знанием дела совершала ритуал как воцерковленный человек, хотя, насколько мне известно, Е.С. как продукт советского прошлого, и по семейной традиции, и по образу жизни принадлежит скорее к «сочувствующим» православию. Вскоре мы вышли из собора и притихшие, отправились по домам.

Каково же было мое удивление, когда через день Е.С. позвонила мне и радостным тоном сообщила, что «иконы подействовали»! Изумленная таким скорым откликом трансцендентных сфер, я поинтересовалась, что же она испросила? Оказалось, что у Е.С. разрешился квартирный вопрос: маклер, которая давно занималась приобретением нового жилья взамен старого, на которое уже были покупатели, позвонила и сообщила, что только что нашлась квартира, полностью соответствующая требованиям, хотя запросы Е.С. были из разряда несбыточных. (Кишиневцы меня поймут, т.к. речь шла буквально о двух кварталах сравнительно старой застройки на бывшем проспекте Молодежи). На мои «ахи» Е.С. ответила, что она же искренне попросила и точно обозначила свою просьбу — и две комнаты, и возле остановки, и окнами во двор, и не на первом этаже, и, главное, именно в этом квадрате, который находился на одной транспортной линии с консерваторией! Так доходчиво Е.С. растолковала слова преподобного Ефрема Сирина о молитве! Помню, я тогда для себя сделала ряд важных выводов: наверное, наши молитвы не доходят к Богу из-за нашего неумения сохранять себя в состоянии сосредоточенного душевного равновесия, из-за неспособности организовать порядок в мыслях и чувствах, а также просто и ясно, с полным доверием изложить свою просьбу — т.е. всего того, что, наверное, и называется умением разговаривать с высшими сферами.

Естественность, непринужденность, дружелюбие и благожелательность в общении Е.С. демонстрирует всегда — и на лекциях, и в профессиональном, и в дружеском общении. Ее жизненное пространство никак не назовешь замкнутым. Она очень терпима к детям и молодежи, и они платят ей тем же. В консерваторских кругах Е.С. славится своей характерной речью и непринужденной манерой изложения мысли. Ее образы — зримые, сочные, язык — живой и всегда понятен, доступен студентам. Она избегает абстрактных взглядов на жизнь, излишнего философствования, выспренности, «штиля» высокой научной прозы. Ее успех в общении, на мой взгляд, покоится на «трех китах» — открытости, мобильности, современности. Помимо этого, Е.С. отличает огромная работоспособность.

Стабильность, уверенность в себе и своих знаниях, как мне кажется, ей придает качественное образование и черты характера. Она умеет собственную целеустремленность и напористость смягчить обаянием. Е.С. всегда определена в своих привязанностях — любить — так крепко, ненавидеть — так от всей души.

Ее жизненную позицию можно было бы определить как сплав прагматизма (практицизма) и интеллектуального идеализма. Она прекрасно чувствует себя в артистической среде. Сама проявляет склонность к творчеству — прекрасно играет на фортепиано и поет, с удовольствием аккомпанирует

пению других, окружает себя и постоянно окружена творческой «семьей», в прямом и переносном смысле. Дочь и внучка — представители творческих профессий, которые она разделяет и понимает, с которыми она сохраняет и поддерживает живое общение и теплые связи. Е.С. — лучший читатель, критик, зритель, слушатель, ее заинтересованность в художественной атмосфере, кажется, не знает границ. Е.С. всегда «в курсе» — консерваторских событий, личностных проблем своего коллектива, кишиневской музыкальной среды, актуальных тенденций в мире искусства, и т.п., и т.д., она всегда готова разделить и поддержать новые начинания.

Она умеет дружить. Иногда кажется, что Е.С. избегает слишком глубокого «копания» (в том числе — и самокопания) в человеческих проблемах, сторонится раздражающих жизненных мелочей, что вначале может вызвать чувство неразделенности в общении. Но спустя некоторое время понимаешь, что подбадривание и спокойные дружеские советы, которые ты приняла за равнодушие или формальную учтивость, на самом деле ведут к восстановлению гармонии, удерживая от крайнего проявления эмоций.

Обладая чувством юмора, она любит посмеяться над хорошим анекдотом. Но при этом ненавидит скабрёзности, нецензурную лексику, хамство, брутальность.

Е.С. отличает удивительное умение окружать себя всем тем, что создает комфортную атмосферу — и в материальном, и в интеллектуальном смысле. В то же время ее не причислишь к жуирам и бонвиванам в полном смысле этих слов: Е.С. настолько предана работе и посвящает ей огромную часть своей жизни, что, кажется, ее невозможно представить вне профессии, которая для нее, несомненно, — источник радости и удовольствия. Жизненное пространство вокруг себя Е.С. пытается выстроить, исходя из хорошо развитого чувства красоты, стиля и формы, опираясь на стремление установить прямые и понятные взаимоотношения, не игнорируя ханжески материальную основу существования, но органично формируя из нее фундамент для творческих интересов, обмена идеями, динамичной и интенсивной профессиональной работы. Наверное, для всех ее коллег само присутствие Е.С. в Академии музыки, театра и изобразительных искусств является хорошим знаком — знаком гармоничного окружения, артистизма, непротиворечивой интеллектуальной среды, творческой атмосферы, приносящей удовлетворение и радость.

## С. НАУЧНЫЕ РАБОТЫ, ЗАЩИЩЕННЫЕ ПОД РУКОВОДСТВОМ Е. МИРОНЕНКО

### ДИПЛОМНЫЕ РАБОТЫ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

1. BANTEA, N. *În vârtoarea creației: viața și activitatea profesorului Leonid Boxan*. Chișinău, 2006.
2. BARBĂ, T. *Concertul pentru vioară și orchestră al lui J. Sibelius: particularitățile interpretative*. Chișinău, 2006.
3. BULDUMEA, M. *Concertul nr.1 al lui S. Prokofiev pentru vioară și orchestră*. Chișinău, 2006.
4. CARA, M. *Concertul nr.1 pentru pian și orchestră al lui S. Prokofiev: particularitățile interpretative*. Chișinău, 2006.
5. HANGANU, D. *Metodica interpretării la trompetă*. Chișinău, 2006.
6. VICOL, C. *Istoria orchestrei simfonice*. Chișinău, 2006.
7. ГУСАРОВА, А. *Возникновение, становление и развитие флейтового исполнительства*. Chișinău, 2006.
8. ДЕМЕРДЖЯН, Е. *«Героическая баллада» А. Стырчи: особенности вокальной партии Ольги*. Chișinău, 2006.

9. ЛЕОНОВА, Я. *Исполнительские особенности фортепианного цикла «Двадцать четыре прелюдии и фуги» Д. Шостаковича*. Chișinău, 2006.
10. ЧЕРНОВА, Ю. *Соната-фантазия для фортепиано Мурада Кажлаева: драматургические и исполнительские особенности*. Chișinău, 2006.
11. ТАТАРУ, I. *Portretul de creație al lui Ion Blajin*. Chișinău, 2008.
12. АПРЕУТЕСЕЙ, А. *Особенности вокального цикла, оп. 21 С. Рахманинова*. Chișinău, 2008.
13. БАСС, Р. *Исполнительские особенности Фантазии для фортепиано на две темы из опер В. А. Моцарта и Ф. Листа*. Chișinău, 2008.
14. ДАВЫДОВА, Е. *Исполнительские особенности сонаты № 1 для скрипки и фортепиано С. Прокофьева*. Chișinău, 2008.
15. ЕШКИЛЕВА, А. *Особенности вокальной партии Виолетты в опере «Травиата» Дж. Верди*. Chișinău, 2008.
16. КОРОЙ, И. *Особенности стиля и драматургии Концертной симфонии для аккордеона Вл. Золотарева*. Chișinău, 2008.
17. КОЧАРОВСКАЯ, Л. *Исполнительские особенности Первой сонаты для фортепиано С. Прокофьева*. Chișinău, 2008.
18. КУНДЕВА, Е. *Драматургические и исполнительские особенности сонаты для фортепиано № 31 Л. Бетховена*. Chișinău, 2008.
19. МАНИГА, А. *Роль амбушюра в процессе игры на духовых инструментах*. Chișinău, 2009.
20. SPÎNU, A. *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 4 de H. Vieuxtemps*. Chișinău, 2011.

#### ДИПЛОМНЫЕ РАБОТЫ МУЗЫКОВЕДОВ

1. ИВАНЮК, С. *Хоровые обработки украинских народных песен Н. Леонтовича*. Chișinău, 1974.
2. ПАЛЬТОВА, Д. *Музыка в жизни «Новых левых»*. Chișinău, 1978.
3. БОЙКО-ЖИЛИНА, Е. *Балет «Ярославна» Бориса Тищенко*. Chișinău, 1980.
4. ТЕОДОРОВИЧ, Н. *Музыкальный театр З. Ткач в 1970-е годы*. Chișinău, 1981.
5. ПАВЛЕНКО, Л. *Симфония-легенда Грабовского: (к проблеме «Н. Гоголь и музыка» в творчестве советских композиторов)*. Chișinău, 1983.
6. ДЕНЧИК, М. *Особенности восприятия детьми программной музыки*. Chișinău, 1984.
7. ПОЖАР, С. *Драматургические и жанровые особенности музыки балета Е. Доги «Лучафэрул»*. Chișinău, 1986.
8. МАРТЯ, Э. *Русский инструментальный концерт второй половины XIX века: (к вопросу о национальной специфике)*. Chișinău, 1988.
9. ФЕДОТКИНА, С. *Балет Р. Щедрина «Чайка»: жанровые и драматургические особенности*. Chișinău, 1989.
10. КИРИЦА, О. *Фортепианное творчество В. Ротару*. Chișinău, 1990.
11. ȘEICAN, V. *Opera «Alexandru Lăpușneanu» de Gh. Mustea*. Chișinău, 2000.
12. ЛИВИЦКАЯ, О. *Философская концепция и ее реализация в симфонии «Под солнцем и звездами» Г. Чобану*. Chișinău, 2005.
13. ЛИФАНОВА, Н. *Кантата «Ночные облака» Г. Свиридова: к проблеме интертекстуального анализа*. Chișinău, 2007.



## РАБОТЫ МАСТЕРАНТОВ

1. МОРОЗОВА, Т. *Значение репертуара для детских хоровых коллективов и принципы его составления*. Chișinău, 2007.
2. НИКИТЧЕНКО, В. *Романсы Ф. Листа на стихи русских поэтов*. Chișinău, 2007.
3. BRÂNZILĂ, Z. *Reflectarea personalității marelui violonist și compozitor H. Wieniawski prin prisma Concertului nr. 1 fis-moll pentru vioară și orchestră*. Chișinău, 2008.
4. NISTREANU, E. *Imaginile feminine și particularitățile interpretării vocale în opera «Nu numai dragostea» de R. Șcedrin*. Chișinău, 2008.
5. ГУСАРОВА, А. *Исполнительские особенности камерно-инструментальных ансамблей Богуслава Мартину на примере Сонаты для флейты, скрипки и фортепиано*. Chișinău, 2008.

## КАНДИДАТСКИЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. ȘEICAN, V. *Opera Națională a Moldovei în circuitul cultural internațional: autoref. tz. doct. în studiul artelor*. Chișinău, 2009. 31p.
2. ШИМБАРЕВА, А. *Творчество композиторов Республики Молдова в репертуаре детских хоровых коллективов: автореф. дис....д-ра искусствоведения*. Chișinău, 2012. 29 p.
3. НИКИТЧЕНКО, V. *Камерно-вокальное творчество композиторов Республики Молдова на стихи русских поэтов: автореф. дис.... д-ра искусствования и культурологии*. Chișinău, 2014. 30 p.

**D. СПИСОК НАУЧНЫХ И НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИХ  
ПУБЛИКАЦИЙ Е. МИРОНЕНКО**

1. *Творчество молдавских композиторов для детей: (пути становления и проблемы развития): автореф. дис. канд. искусствоведения*. Вильнюс, 1987. 22 с.
2. *Основные тенденции развития современной советской музыки: методические рекомендации по курсу «Современная музыка» для студентов исполнительских специальностей консерватории*. Кишинёв: КГУ, 1988. 19 с.
3. *Современные произведения молдавских композиторов для детей: (методика анализа стилизованных особенностей детской музыки)*. Кишинёв, 1988. 23 с.
4. *Armonia sferelor: Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Monografie. Chișinău: F.E.-P «Tipogr. Centrală», 2000. 155 p.
5. *Композитор Владимир Ротару*. Монография. Chișinău: F.E.-P «Tipogr. Centrală». 2000, 115 с.
6. *Gheorghe Mustea: Profil muzical*. Monografie. Chișinău: Cartea Moldovei, 2003. 155 p. (coautor ȘEICAN, V.)
7. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков: (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Монография. Кишинев: Primex-Com, 2014. 440 с.
8. Злата Ткач: Голуби в косую линейку. В: *Музыкальная жизнь*. 1980, № 24, с. 6.
9. Simbioză a elementului folcloric și original: despre creația compozitorului Simion Lungu. In: *Literatura și arta*. 1981, 2 apr., p. 6.
10. Волшебный флуер Андриеша: о балете «Андриеш» Златы Ткач. В: *Музыкальная жизнь*. 1981, № 14, с. 7.

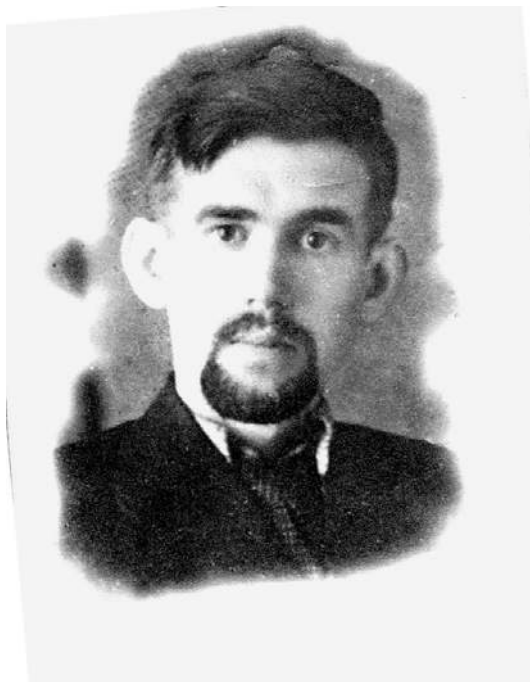
11. О значении фольклора в фортепианных сочинениях молдавских композиторов для детей. В: *Материалы научно-теоретической конференции «Композитор и фольклор»*. Кишинёв, 1981, с. 77–83.
12. Опера о Сергее Лазо. В: *Музыкальная жизнь*. 1981, № 7, с. 7.
13. Тудор Кирияк. В: *Музыкальная культура братских республик СССР*. Киев, 1982, с. 132–146.
14. Становление и развитие молдавской пионерской песни. В: *Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик*. Кишинёв, 1982, с. 118–130.
15. Фольклорное направление в детской песне молдавских композиторов. В: *Музыкальное искусство Советской Молдавии*. Кишинев, 1984, с. 69–83.
16. К изучению новых музыкально-театральных произведений для детей: (Театральная музыка З. Ткач и В. Биткина в начале 1980-х годов). В: *Методика изучения музыки XX века*. Кишинёв, 1985, с. 32–48.
17. Развитие детского музыкального театра в Молдавии. В: *Из истории музыкального театра XX века*. Кишинёв, 1985, с. 43–58.
18. În montare opera „Alexandru Lăpuşneanu”. In: *Literatura și arta*. 1987, 17 dec., pp. 1,6.
19. Идеино-воспитательные аспекты преподавания истории советской музыки. В: *Актуальные задачи коммунистического воспитания молодёжи в творческом вузе*. Кишинёв, 1987, с. 34–37.
20. Воплощение образа революции в творчестве Евгения Доги. В: *Великий Октябрь и музыкальная культура Молдовы*. Кишинёв, 1989, с. 24–28.
21. Critica muzicală în Basarabia interbelică. In: *Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX*. Chișinău, 1993, p. 62–64.
22. Русская музыкальная культура в Румынской Бессарабии (1918-1940). В: *Славянские культуры в инациональной среде*. Кишинёв, 1995, с. 216–218.
23. Rubinstein's traditions in the Moldavian Musical Theater. In: *Anton Rubinstein and Nikolai Rimski-Korsakov: Selected Operas: proceedings of the International Musicological Convention in Vorzel (Ukraine), 4-6 may, 1994*. Heilbronn, 1997, p. 28–31.
24. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. In: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău, 1997, p. 104–111.
25. Cosmosul muzical al lui Ghenadie Ciobanu. In: *Moldova Suverană*. 1998, 11 iul.
26. Молдова: композиторский пейзаж 90-х годов. В: *Музыкальная академия*. 1998, № 1, с. 39–47.
27. Рыцарь ордена музыки: композитор Геннадий Чобану. В: *Независимая Молдова*. 1998, 5 авг.
28. Стилиевые константы композиторского творчества Геннадия Чобану. In: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău, 1998, p. 171–179.
29. Muzica sacră contemporană în Moldova și problemele ei de studiu. In: *Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1998*, Academia de Muzică: tezele raporturilor și comunicărilor. Chișinău, 1999, p. 90–92.
30. Современная духовная музыка Молдовы. В: *Науковий вісник національної академії України ім. П.І.Чайковського*. Київ, 1999, вип. 4: Музика і біблія, с. 229–238.
31. Opera „Alexandru Lăpuşneanu” de Gh. Mustea: însemnătatea și locul ei în istoria operei naționale. In: *Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999*, Universitatea de Stat a Artelor din Moldova: tezele raporturilor și comunicărilor. Chișinău, 2000, p. 73–78.
32. Poemul lui Mihai Eminescu „Luceafărul” în creația componistică. In: *Mihai Eminescu – cuget național (1850-1889): materialele simpoz. șt. consacrat aniversării a 150-a de la naștere*. Chișinău, 2000, p. 16–19.
33. Chiriac, Tudor. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. London, 2001.
34. Rotaru, Vladimir. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. London, 2001.

35. Национальная интеграция в профессиональном композиторском творчестве (на примере деятельности Союза композиторов и музыковедов Молдовы). In: *Procesele integraționaliste din Republica Moldova: elab. strategiei naț.* Chișinău, 2000, pp. 226–229.
36. Становление молдавской оперной школы. В: *Науковий вісник національної музичної Академії ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2000, вип. 13: Чотири століття опери, с. 216–219.
37. Rolul catedrei Istoria muzicii în procesul de învățământ artistic. In: *Arta și învățământul artistic în Moldova la confluența secolelor: conf. șt. consacrată aniversării a 60 de ani ai Conservatorului de Stat din Moldova* (noiemb., 2000). Chișinău, 2001, p. 26–29.
38. Жанровая панорама молдавской современной музыки в постсоветском культурном пространстве. In: *Muzica academică moldovenească la începutul mileniului trei*. Chișinău, 2003, p. 3–6.
39. Cuvânt înainte. In: CIOBANU, G. *Piese pentru pian*. Chișinău, 2004, p. 1–3.
40. Мелосфера как интонационное поле музыки. In: *Tendencies of the Information Society Development: intern. conf.*, 9-10 dec. 2004. Chișinău, 2004, p. 135–136.
41. Роль и значение педагогической деятельности А.В. Абрамовича в музыкальном образовании Молдовы. In: *Învățământul muzical la Chișinău: istorie și contemporanitate: tez. simpoz. șt.* Chișinău, 2004, p. 98–101.
42. Творчество молдавских композиторов в постсоветском культурном пространстве (жанровая панорама). В: *Науковий вісник національної музичної Академії ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2004, вип. 33: Музыка у простори культури, с. 356–361.
43. Классическая музыкальная культура как средство консолидации цивилизованного общества. In: *Educația multiculturală ca mijloc de management al diversității și de integrare în societatea polietică: materialele conf. intern.*, 16–17 dec. 2004. Chișinău, 2005, p. 217–219.
44. Музыкальная культура в постсоветской Молдове. В: *Тезисы международного научного симпозиума*. Пхеньян, 2005. (на корейском языке).
45. Новые реалии в развитии музыкальной культуры постсоветской Молдовы. В: *Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве*. Ростов-на-Дону, 2005, с. 121–133.
46. Векторы композиторского творчества Геннадия Чобану на современном этапе: Звуковой этюд № 4. In: *Artă și educație artistică*. 2007, nr. 3 (6), p. 131–139.
47. Творчество Дмитрия Шостаковича в вузовском образовательном процессе. В: *Науковий вісник національної музичної Академії ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2007, вип. 66: Шостакович та ХХІ століття, с. 322–331.
48. Проблема сохранения культурно-национальной идентичности в условиях глобализации (на примере композиторского творчества в Республике Молдова). В: *Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве*. Ростов-на-Дону, 2008, с. 286–299.
49. Concertul instrumental în creația compozitorilor din Moldova. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, p. 703–732.
50. Формы бытования фольклора в музыкальной культуре современной Молдовы. В: *Науковий вісник національної музичної Академії ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2009, вип. 80: Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи, с. 378–391.
51. Amiralul muzicologiei moldovenești a împlinit 60 de ani (cuvânt omagial despre Vladimir Axionov). In: *Arta, 2010. Arte audiovizuale*. Chișinău, 2010, p. 115–116.
52. Tudor Chiriac: 60 de ani de la naștere. In: *Arta, 2009. Arte audiovizuale*. Chișinău, 2010, p. 131–132.
53. «Атех или Откровения хазарской принцессы» Г. Чобану: Оперный театр Молдовы на пороге перемен. В: *Оперный театр вчера, сегодня, завтра*. Ростов-на-Дону, 2010, с. 218–233.

54. Штрихи к портрету композитора Владимира Ребикова. В: *Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе*: сб. науч. ст. Москва, 2010, с. 202–216.
55. Serghei Prokofiev and Moldova: Creative and Biographical Ties. In: *Three Oranges Journal*, 2011, nr. 22, p. 8–13.
56. Концерт для маримбы с оркестром Г. Чобану в свете тенденций начала XXI века. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău, 2011, p. 33–39.
57. Неоромантическая стилистика кантаты Василия Загорского «Кто росу сбивает». In: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău, 2011, vol. 2, p. 123–131.
58. Специфика композиторского стиля Георгия Мусты. In: *Arta*, 2011. Arte audiovizuale. Chișinău, 2011, p. 50–53.
59. Первая книга о Раду Поклитару. В: *Молдавские ведомости*. 2012, 1 июня.
60. Предисловие. В: УЗУН, Е. *Раду Поклитару*. Свободный танец. Кишинёв, 2012, с. 10–11.
61. Симфонические картины «Птицы и вода» Геннадия Чобану как индивидуальный композиторский проект. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău, 2012, nr. 3(16), p. 38–45.
62. Современные диалоги эпох и культур: рец. на кн. А. Цукера *Драматургия Пушкина в русской оперной классике*. В: *Художественная культура* [online]: электронный рецензируемый научный журнал, Государственный институт искусствоведения. 2012, № 2 [accesat 22 sept. 2014]. Disponibil: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-2/novye-izdaniya/519.html>
63. Электроакустическая музыка в Молдове как индивидуальный композиторский проект. В: *Менеджмент и звукорежиссура музыкальных проектов*: актуальные проблемы науки и практики. Ростов-на-Дону, 2012, с.193–199.
64. Музыкальный летописец Молдовы – Сергей Пожар. В: *Сергей Пожар: музыкальный летописец Молдовы. Персонография*. Chișinău, 2013, с. 10–11.
65. De sonata meditor Геннадия Чобану в контексте постмодернистской поэтики. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău, 2013, nr. 4(17), p. 95–102.
65. In memoriam Владимира Беляева: стилевые и жанровые особенности In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău, 2013, nr. 3(20), p. 83–86.
66. Вторая симфония Василия Загорского как показатель зрелости симфонизма Молдовы. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău, 2013. nr. 4(17), p. 23–36.
67. Методологические основы изучения музыкального постмодернизма. In: *Educația artistică în contextul mediului social-cultural al sec. XXI-lea*. Chișinău, 2014, p. 152–164.
68. Понятие *национальное композиторское творчество* и его трансформация на рубеже XX–XXI веков. В: *Южно-Российский музыкальный альманах*, Ростов-на-Дону, Издательство Ростовской консерватории им. С.Рахманинова, 2014.
69. Рахманинов и Молдова: биографические и творческие связи. В: *Рахманинов и XXI век. Прошлое и настоящее*, Москва, Издательский центр Московской консерватории, 2014.

**Е. FOTOGRAFII**  
ФОТОГРАФИИ  
PHOTOS

Родители Елены Мироненко: Сергей Миронович Рыков (1946 год)  
и Валентина Ивановна Губарева (1952 год)





Елена Мироненко в возрасте 10 лет (1954 год)



Елена Мироненко в четвёртом классе музыкальной школы (1956 год)



Елена Мироненко—студентка Московской консерватории,  
участница фольклорной экспедиции (1967 год)



Елена Мироненко в первый год работы  
в кишинёвском Институте искусств (1969 год)





Елена Мироненко на демонстрации,  
посвящённой Великой Октябрьской Революции (Кишинев, 1972 год)



д-р (канд.) искусствоведения, проф. Елена Мироненко, д-р искусствоведения, проф. В.В. Аксёнов и д-р искусствоведения, проф. Национальной академии искусств Украины Е.С. Зинькевич (Кишинев, 2006 год)



Е.С. Мироненко и В.В. Аксёнов с выпускниками Академии музыки  
(2011 год)

Departamentul Activității Editoriale,  
Poligrafie și Aprovizionare cu Cărți

Firma poligrafică  
„VALINEX” SRL,

Chișinău, str. Florilor,  
30/1A, 26B, tel./fax 43-03-91

e-mail: [info@valinex.md](mailto:info@valinex.md)  
<http://www.valinex.md>

Bun de tipar 26.11.2014  
Coli editoriale 20,3. Coli de tipar conv. 27,44.  
Format 60x84 1/8. Garnitură „Times”.  
Hîrtie ofset. Tirajul 200.