



**MINISTERUL EDUCAȚIEI,
CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA**

**МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ,
КУЛЬТУРЫ И ИССЛЕДОВАНИЙ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

**ACADEMIA DE MUZICĂ,
TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

***PATRIMONIUL MUZICAL DIN REPUBLICA MOLDOVA
(FOLCLOR ȘI CREAȚIE COMPONISTICĂ) ÎN
CONTEMPORANEITATE (Ediția a IV-a)***

***МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА И СОВРЕМЕННОСТЬ
(ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО)
(Выпуск 4)***

***THE MUSICAL HERITAGE OF THE REPUBLIC OF
MOLDOVA (FOLKLORE AND COMPOSERS' WORKS) AND
CONTEMPORANEITY (Release 4)***

**CONFERINȚĂ ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ
МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE**

Chișinău, 25 septembrie 2018

**Tezele comunicărilor
Тезисы конференции
Abstracts proceeding**

Chișinău, 2018

CZU 78+398.8(478)(082)=135.1=111=161.1

P 44

Colegiul de redacție:

Redactori științifici: CIOBANU-SUHOMLIN Irina,
prof. univ., dr.
BUNEA Diana, conf. univ., dr.

Redactor responsabil: BALABAN Larisa, conf. univ., dr.

Recenzenți: MELNIC Victoria, prof. univ., dr.
BADRAJAN Svetlana, conf. univ., dr.

Asistență computerizată: BALABAN Larisa, conf. univ., dr.

Conferința Științifică Internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate (Ediția a IV-a)*, AMTAP, 25 septembrie 2018

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

„Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică)”, Conferința Științifică Internațională (4, 2018, Chișinău). Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică): Conferința Științifică Internațională (Ed. a 4-a), 25 septembrie 2018, Chișinău: Tezele comunicărilor. Chișinău: AMTAP, 2018 (Tipogr. „VALINEX SRL”). – 103 p.

Antetip.: Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice. – Tit. Paral.: lb. rom., engl., rusă. – Texte : lb. rom., engl., rusă. — 100 ex. ISBN 978-9975-3119-1-5.

78+398.8(478)(082)=135.1=111=161.1

ISBN 978-9975-3119-1-5.

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CUPRINS
СОДЕРЖАНИЕ

PROGRAM	
ПРОГРАММА	9
TEZELE COMUNICĂRILOR	
ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ	26
CREAȚIA COMPONISTICĂ — TRECUT ȘI PREZENT КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО — ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ	
ALEXANDREANU Anastasia. Aspecte ale tratării țambalului în creația componistică universală	26
BADRAJAN Svetlana, LANGA Mariana. Studiul sonor nr.5 <i>Semne reflectate pe cer</i> de Ghenadie Ciobanu: particularități structurale și de gen	27
БАЛАБАН Лариса. <i>Гимны святой Литургии святого Иоанна Златоуста</i> для 4 ^x -голосного женского хора Владимира Чолака: жанровые и композиционные особенности	28
BARBANOI Hristina. Cântarea bisericească ortodoxă și formele ei de manifestare în lăcașele de cult din Republica Moldova (zona de centru)	30
БЕЛЫХ Маргарита. Б. Дубоссарский. <i>Violin Concerto №2:</i> романтические антитезы и их авторская транскрипция	30
BEREZOVICOVA Tatiana, MOLODOJAN Angela. <i>Concert pentru vioară și orchestră (nr.1)</i> de Boris Dubosarschi: conceptul componistic și interpretativ	32

КАБАКОВ Дмитрий. Произведения Снежаны Пысларь для фортепиано в панораме фортепианного композиторского творчества Республики Молдова рубежа XX–XXI веков	34
СЮВАНУ Ghenadie. Schițe la autoportret componistic: Concertul pentru vioară și orchestră <i>Momente</i>	36
ЧОБАНУ-СУХОМЛИН Ирина. Стихира преподобному Паисию Нямецкому в историко-церковном и музыкально-историческом аспектах	37
СНІСІУС Natalia. Căutări componistice în <i>Suita pentru orchestră de cameră</i> de Gheorghe Neaga	39
КОЧАРОВА Галина. <i>Revelație</i> Владимира Чолака: отражение сакральной тематики средствами неоархаики	41
КОНУНОВА Елена, ЦИРКУНОВА Светлана. Композиционно-драматургические особенности вокального цикла <i>Девятая луна</i> Геннадия Чобану	42
CORJAN-COLESNIC Angela. Creațiile vocale semnate de Laurențiu Gondiu: aspecte stilistice și de gen	44
COSTICOVA Natalia. Трактовка классических форм в фортепианном трио О. Негруцы	45
GÎRBU Ecaterina. Ciclul pentru pian <i>Iluzii</i> de Vladimir Ciolac: aspectul compozițional	46
МАМАЛЫГА Марина. Специфика анализа двухроряльных произведений композиторов Республики Молдова (в сравнении с сочинениями для двух фортепиано в четыре руки)	48
MELNIC Victoria, PÎNZARU Natalia. <i>Sonata pentru vioară și pian</i> de Serfaim Buzilă — un exemplu de inventivitate componistică și un omagiu adus marelui George Enescu	50

MUNTEANU Dorina. <i>Concertul nr.1 pentru corn și orchestră</i> de O. Negruța: primul concert pentru corn în muzica națională	52
ПЕРЕТЯТКО Алина, ЦИРКУНОВА Светлана. Камерно-инструментальное творчество Константина Златова (по материалам личного архива Лидии Александровны Аксеновой)....	53
ПЫСЛАРЬ Снежана. Органность как принцип построения оркестровой ткани в транскрипции баховской <i>Чаконь</i> Павла Ривилиса	55
PROCOPCIUC Cezara. Tinerii compozitori și semnificația originalității în creație	57
ROȘCA Sergiu. Ce este un ciclu muzical?	58
САМБРИШ Елена. Стилиевые особенности <i>Концертной музыки</i> для симфонического оркестра С. Пысларь	59
SPĂTARU Cristian. Compozitorul basarabean în căutarea școlii noi vieneze — surse de inspirație și transfigurare	60
TARAN Vladimir, ANDRIEȘ Vladimir. Tradiție și modernitate în <i>Sonata pentru fagot și pian</i> de Vitalie Verhola	61
ТУРЯ Елена. Стилиевые черты <i>Лирической поэмы</i> Василия Загорского сквозь призму романтической эстетики вокальных циклов Франца Шуберта.....	63
ЦИРКУНОВА Светлана. <i>Rezeșească</i> В.Бурли: авторские транскрипции как варианты константной художественной идеи композитора	65

CULTURA TRADIȚIONALĂ ÎN CONTEMPORANEITATE
ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННОСТЬ

BADRAJAN Svetlana, BOLBOCEANU Zinaida. Aspecte ale interpretării baladei în mediu tradițional și în condițiile contemporane de spectacol	67
BUNEA Diana, DRĂGOI Vasile. Despre maniera de interpretare a cântecului propriu-zis din valea Nistrului (în baza înregistrărilor audio din Arhiva de Folclor AMTAP)	68
CHISELIȚĂ Vasile. Fenomenul cenzurii sovietice și repertoriul orchestrei <i>Folclor</i>	69
DĂNILĂ Irina Zamfira. Tradiție și continuitate în interpretarea muzicii bucovinene: taraful Flocea din Pojorâta — Suceava.....	71
GASPAR Veronica. Valorificarea folclorului muzical românesc în contextul social și politic al secolului trecut	73
GHILAȘ Victor. Folclorul copiilor în discursul științific al lui Dimitrie Cantemir	73
GRIB Vitalie. Tipuri de ornamente în muzica instrumentală tradițională	75
HEATH Dhiani. Folk music in the classical violin repertoire	76

**VALENȚELE CULTURAL-ARTISTICE.
ASIGURAREA METODICO-ȘTIINȚIFICĂ
A PROCESULUI DIDACTIC
ȘI A ACTIVITĂȚII CONCERTISTICE DIN DOMENIU**

**КУЛЬТУРНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЦЕННОСТИ.
НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ УЧЕБНОГО
ПРОЦЕССА И КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

- BUNEA Maria.** Chitara ca instrument cu funcționalități polivalente: repere istorice și perspective contemporane 78
- BUSUIOC Tatiana.** Personajul Santuzza din *Cavaleria Rusticana* de Pietro Mascagni, în versiunea interpretativă a Mariei Bieșu 79
- CURTEANU Ion.** *Concertul pentru țambal și orchestră* de Alexander Timofeev: repere conceptuale și interpretative 81
- DRUȚĂ Andrei.** Evoluția artei de interpretare la nai în Republica Moldova în a doua jumătate a sec. XX 82
- ДЖАЛИЛОВА Наталья.** Особенности исполнения фортепианной партии в трио *I.N.O.2* Владимира Ротару 83
- ФЕДОРЯН Даниел.** Интерпретация метроритмических особенностей в фортепианных трио Моцарта 85
- FILIMON Rosina Caterina.** Rudolf Steiner — euritmia și pedagogia Waldorf 87
- GHIŁAȘ Ana.** Ekphrasis și intertextualitate muzicală în imaginarul artistic al lui I. Druță 88
- ЛЮКСЕМБУРГ Эмиль.** Произведения композитора Аркадия Люксембурга в концертной практике исполнителей 89
- MALANEȚCHI Valentin.** Creația componistică și re-crearea prin interpretare 93

MIHALAȘ Mihai. Mijloace de expresivitate componistice și interpretative în suita corală <i>Cine n-are dor de luncă</i> de T. Zgureanu ..	94
MIRONENCO Elena, BRÎNZILĂ-COȘLEȚ Zinaida. Particularitățile artei dirijorale ale lui Serghei Lunchevici	96
PETŐ Marcell. Early recordings of piano playing, changing of performance style	98
ПИЛИПЕЦКИЙ Сергей. Мария Чеботари и фашизм	99
SLABARI Nicolae. Aspecte ale artei interpretative tradiționale la acordeon în Republica Moldova: perioada postbelică	101
ȘTIUCĂ Petru. Transcrierea pentru acordeon: considerații generale ..	102
TĂLĂMBUȚĂ Radu. Fantezia rustică <i>Prin Voloșeni</i> de Tudor Chiriac: perspective interpretative	103

CONFERINȚĂ ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ

PATRIMONIUL MUZICAL DIN REPUBLICA MOLDOVA (FOLCLOR ȘI CREAȚIE COMPONISTICĂ) ÎN CONTEMPORANEITATE

EDIȚIA A IV-A

Marti, 25 septembrie 2018, ora 10.00,
AMTAP, bl. 2 (str. A. Mateevici, 87), Sala Mare

PROGRAM

10.00–11.30

- **DESIDEREA CONFERINȚEI**

Mesaje de salut:

Приветствия:

dr., prof. univ., Victoria MELNIC, rector AMTAP

dr., conf. univ., Tatiana COMENDANT, prorector activitate științifică și de creație

dr., prof. univ. inter., Tatiana BEREZOVICOVA, prim-prorector activitate didactică

dr., prof. univ., Irina CIOBANU-SUHOMLIN, șeful secției *Arta Muzicală*

- **ȘEDINȚA ÎN PLEN**

**Moderator: doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Svetlana ȚIRCUNOVA, șeful departamentului *Muzicologie,
compoziție și jazz***

BALABAN Larisa, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova, directorul proiectului

BUNEA Diana, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova, vice-directorul proiectului

Desfășurarea proiectului *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate* (a. 2018)

Реализация проекта *Музыкальное достояние Республики Молдова (фольклор и композиторское творчество): актуализация, систематизация, оцифровка* (2018 г.)

MIRONENCO Elena, doctor habilitat, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

BRÎNZILĂ-COȘLET Zinaida, doctorandă, lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Particularitățile artei dirijorale ale lui Serghei Lunchevici

BARBANOI Hristina, doctor, lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Cântarea bisericească ortodoxă și formele ei de manifestare în lăcașele de cult din Republica Moldova (zona de centru)

CIOBANU Ghenadie, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Schițe la autoportret componistic: Concertul pentru vioară și orchestră *Momente*

GASPAR Veronica, doctor în muzicologie, conferențiar universitar, Universitatea Națională de Muzică, București, România

Valorificarea folclorului muzical românesc în contextul social și politic al secolului trecut

COROIU Petruța Maria, doctor habilitat, profesor universitar, Universitatea Transilvania, Brașov, România

Estetica dimensiunii ornamentale în melodica folclorică românească

GHILAȘ Victor, doctor habilitat, cercetător științific principal, director al Institutului Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova

Folclorul copiilor în discursul științific al lui Dimitrie Cantemir

ZINCEVICI Elena, Doctor of Fine Arts, Professor, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Boris Lyatoshinsky și școala componistică kieveană (la semicentenarul trecerii în eternitate a compozitorului)

Б.Н. Лятошинский и киевская композиторская школа (к 50-летию со дня смерти Лятошинского)

GHILAȘ Ana, doctor, conferențiar universitar, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova

Ekphrasis și intertextualitate muzicală în imaginarul artistic al lui I. Druță

FILIMON Rosina Caterina, doctor în muzică, lector universitar, Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

Rudolf Steiner — euritmia și pedagogia Waldorf

11.30–12.00 — Pauză de cafea

12.00–14.00

- **SECȚIA I: CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL CREAȚIEI MUZICALE DIN REPUBLICA MOLDOVA**

Moderator: doctor în studiul artelor, profesor universitar, șeful secției *Arta muzicală* Irina CIOBANU-SUHOMLIN

CIOBANU-SUHOMLIN Irina, doctor în studiul artelor, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Stihira Sfântului Cuvios Paisie de la Neamț: aspecte istorico-bisericești și muzical-istorice

Стихира преподобному Паисию Нямецкому в историко-церковном и музыкально-историческом аспектах

ROȘCA Sergiu, doctor, lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Ce este un ciclu muzical?

PEREPEATCO Alina, doctor în studiul artelor, Chișinău, Republica Moldova

TIRCUNOVA Svetlana, doctor, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Creația instrumentală de cameră de Constantin Zlatov (după materialele din arhiva personală a Lidiei Alexandru Axionova)

Камерно-инструментальное творчество Константина Златова (по материалам личного архива Лидии Александровны Аксеновой)

ALEXANDREANU Anastasia, doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Aspecte ale tratării țambalului în creația componistică universală

CHICIUC Natalia, doctorandă, lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Căutări componistice în *Suita pentru orchestră* de cameră de Gheorghe Neaga

TUREA Elena, doctorandă, lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Trăsăturile stilistice ale *Poemului liric* de Vasile Zagorschi privite prin prisma esteticii romantice a ciclurilor vocale de Franz Schubert

Стилевые черты *Лирической поэмы* Василия Загорского сквозь призму романтической эстетики вокальных циклов Франца Шуберта

PÎSLARI Snejana, lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Gândirea orchestrală organistică ca principiu de organizare a facturii în transcripția *Ciaconei* bachiene de Pavel Rivilis

Органность как принцип построения оркестровой ткани в транскрипции баховской *Чаконь* Павла Ривилиса

TARAN Vladimir, doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

ANDRIEȘ Vladimir, doctor, profesor universitar interimar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Tradiție și modernitate în *Sonata pentru fagot și pian* de Vitalie Verhola

MELNIC Victoria, doctor în studiul artelor, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

PÎNZARU Natalia, masterandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Sonata pentru vioară și pian de Serafim Buzilă — un exemplu de inventivitate componistică și un omagiu adus marelui George Enescu

COSTICOVA Natalia, doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Tratarea formelor clasice în Trio pentru pian de O. Negruța

Трактовка классических форм в Фортепианном трио О. Негруцы

BADRAJAN Svetlana, doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

LANGA Mariana, masterandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Studiul sonor nr.5 *Semne reflectate pe cer* de Ghenadie Ciobanu: particularități structurale și de gen

CONUNOVA Elena, muzicolog, Chișinău, Republica Moldova
TIRCUNOVA Svetlana, doctor, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Particularitățile compozițional-dramaturgice ale ciclului vocal *A nouă luna în cer* de Ghenadie Ciobanu

Композиционно-драматургические особенности вокального цикла *Девятая луна* Геннадия Чобану

BEREZOVICOVA Tatiana, doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

MOLODOJAN Angela, lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Concert pentru vioară și orchestră (nr.1) de Boris Dubosarschi: conceptul componistic și interpretativ

BELÎH Margarita, conferențiar universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

B. Dubosarschi: *Concertul pentru vioară nr.2*: antiteze romantice în transcripția autorului

Б. Дубоссарский. *Violin Concerto №2*: романтические антитезы и их авторская транскрипция

MUNTEANU Dorina, doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Concertul nr.1 pentru corn și orchestră de O. Negruța: primul concert pentru corn în muzica națională

COCEAROVA Galina, doctor în studiul artelor, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Revelație de Vladimir Ciolac: reflectarea tematicii sacrale prin mijloacele neo-arhaicii

***Revelație* Владимира Чолака: отражение сакральной тематики средствами неoarхаики**

BALABAN Larisa, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Imnele Sf. Liturghii a lui Ioan Gură de Aur pentru cor feminin la 4 voci ale lui Vladimir Ciolac: particularități de gen și compoziție

***Гимны святой Литургии святого Иоанна Златоуста* для 4^х-голосного женского хора Владимира Чолака: жанровые и композиционные особенности**

GÎRBU Ecaterina, doctor, lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Ciclul pentru pian *Iluzii* de Vladimir Ciolac: aspectul compozițional

TIRCUNOVA Svetalana, doctor în studiul artelor, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Răzeșească de V. Burlea în transcrierea autorului — variante ale unor constante artistice ale compozitorului

***Răzeșească* В. Бурли: авторские транскрипции как варианты константной художественной идеи композитора**

SAMBRIȘ Elena, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Particularitățile stilistice ale compoziției simfonice *Muzica concertantă* de S. Pîslari

Стилевые особенности *Концертной музыки* для симфонического оркестра С. Пысларь

CABACOV Dmitrii, master, profesor, Institutul de Stat al Artelor din Tiraspol, Republica Moldova

Lucrările pentru pian de Snejana Pîslari în contextul creației pentru pian a compozitorilor moldoveni de la hotarul secolelor XX–XXI

Произведения Снежаны Пысларь для фортепиано в панораме фортепианного композиторского творчества Республики Молдова рубежа XX–XXI веков

CORJAN-COLESNIC Angela, doctorandă, lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Creațiile vocale semnate de Laurențiu Gondiu: aspecte stilistice și de gen

MAMALÎGA Marina, doctorandă, lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Specificul analizei lucrărilor pentru două pianе semnate de compozitorii din Republica Moldova (privire comparativă)

Специфика анализа двухрояльных произведений композиторов Республики Молдова (в сравнении с сочинениями для двух фортепиано в четыре руки)

GAMURARI Pavel, doctorand, lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Poezia contemporană, sursă de inspirație pentru compozitorii din România și Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI

SPĂTARU Cristian, compozitor, dirijor, masterand, Universitatea de Muzică și Arte din Viena, Austria

Tineri compozitori basarabeni în căutarea noii școli vieneze — surse de inspirație și transfigurare

PROCOPCIUC Cezara, compozitoare, masterandă, Universitatea de Muzică și Arte din Viena, Austria

Tinerii compozitori și semnificația originalității în creație

12.00–14.00

• **SECȚIA II: CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL FOLCLORULUI MUZICAL**

Moderator: doctor în studiul artelor, conferențiar
universitar Diana BUNEA

MIRONENKO Iaroslav, doctor habilitat, Krasnodar, Rusia

Tema comunicării va fi anunțată ulterior

BADRAJAN Svetlana, doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

BOLBOCEANU Zinaida, doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Aspecte ale interpretării baladei în mediu tradițional și în condițiile contemporane de spectacol

BUNEA Diana, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice Chișinău, Republica Moldova

DRĂGOI Vasile, doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice Chișinău, Republica Moldova

Despre maniera de interpretare a cântecului propriu-zis din valea Nistrului (în baza înregistrărilor audio din Arhiva de Folclor AMTAP)

GRIB Vitalie, doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Tipuri de ornamente în muzica instrumentală tradițională

ȘIRGHI Elena, doctor în studiul artelor, muzicolog, Londra, Marea Britanie

Reflecții asupra funcționalității cântecului de leagăn

GUȚANU Stela, doctor, profesor, Școala Grecească Athena, București, România-Grecia

Spiritul folcloric în creația corală românească religioasă din secolul XXI

HEATH Dhiani, masterandă, Conservatorul Național Superior de Muzică și Dans, Paris, Franța

Muzica folclorică în repertoriul violonistic academic

Folk music in the classical violin repertoire

CHISELIȚĂ Vasile, doctor în muzicologie, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova

Fenomenul cenzurii sovietice și repertoriul orchestrei
Folclor

GUȚANU Cătălina, profesor, École de Musique, București, România

Specificul limbajului componistic în *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestra* de Paul Constantinescu

MURARU Aurel, doctor, lector universitar, Universitatea Spiru Haret, Facultatea de Științe Socio-Umane, specializarea Muzică, București, România

Elemente ale folclorului dobrogean în creația corală laică a lui Dragoș Alexandrescu

GUȚANU STOIAN Luminița, doctor, conferențiar universitar, Universitatea Spiru Haret, Facultatea de Științe Socio-Umane, specializarea Muzică, București, România

Folclorul românesc în creația corală a compozitorilor Constantin Arvinte și Gelu Stratulat

DUMITRIU Radu, Teacher, Conservatorie of Music M. Sykaki, Komotini, Ithohroma, Alexandroupolis, Greece

Elemente folclorice în creația lui Grigoraș Dinicu

KATSOULIS Nikolaos, Composer, Conductor of Filarmonica at Souli, Teacher, Conservatorul Phaethon, Alexandroupolis, Greece

De la folclor la muzica contemporană (secolul XX): influențe și impacturi

From folk to contemporary music (20th). Impact-influences

TSIAKIRI Theodora, Teacher, Conservatorie of Music at Alexandroupolis, Alexandroupolis, Greece

Popularitatea muzicii tradiționale grecești în mediile tinerilor greci în actualitate

The popularity of Greek traditional music to Greek teenagers today

DĂNILĂ Irina Zamfira, doctor, conferențiar universitar, Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

Tradiție și continuitate în interpretarea muzicii bucovinene: taraful Flocea din Pojorâta — Suceava

14.00–14.30 — Pauză de cafea

14.30–16.00

**• SECȚIA III: VALENȚELE CULTURAL-ARTISTICE.
ASIGURAREA METODICO-ȘTIINȚIFICĂ A PROCESULUI
DIDACTIC ȘI A ACTIVITĂȚII CONCERTISTICE DIN
DOMENIU**

**Moderator: doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Larisa BALABAN**

**LUXEMBURG Emil, M. Mus., Orchestra and Band conductor,
Music theory and Violin teacher, Children's Creative &
Performing Arts Academy, San Diego, California, USA**

Lucrările compozitorului Arcadie Luxemburg în practica interpretativă concertistică

Произведения композитора Аркадия Люксембурга в концертной практике исполнителей

KITSENKO Dmitry, compozitor, Newmarket, Canada

Tema comunicării va fi anunțată ulterior

PILIPETCHI Serghei, doctorand, lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, solist, Teatrul Național de Operă și Balet M. Bieșu, Chișinău, Republica Moldova

Maria Cebotari și fascismul

Мария Чеботари и фашизм

BUSUIOC Tatiana, doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Personajul Santuzza din *Cavaleria Rusticana* de Pietro Mascagni, în versiune interpretativă a Mariei Bieșu

MALANETCHI Valentin, a. IV licență, pianist, Conservatorul Mozarteum, Salzburg, Austria

Creația componistică și re-crearea prin interpretare

FEDOREAN Daniel, doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova, profesor, Universitatea Înönü, Conservatorul de Stat, Malatya, Turcia

Tratări interpretative ale particularităților metro-ritmice în trio-urile pianistice mozartiene

Интерпретация метроритмических особенностей в фортепианных трио Моцарта

MIHALAȘ Mihai, doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Mijloace de expresivitate componistice și interpretative și identificarea lor în suita corală *Cine n-are dor de luncă* de T. Zgureanu

CURTEANU Ion, masterand, Academia de Muzică F. Liszt, Budapesta, Ungaria

Concertul pentru țambal și orchestră de Alexander Timofeev: repere conceptuale și interpretative

DJALILOVA Natalia, doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova, profesor, Universitatea İnönü, Conservatorul de Stat, Malatya, Turcia

Particularități interpretative a partidei pianului în trio-ul *I.N.O.2* de Vladimir Rotaru

Особенности исполнения фортепианной партии в трио *I.N.O.2* Владимира Ротару

TĂLĂMBUTĂ Radu, doctorand, lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice Chișinău, Republica Moldova

Fantezia rustică *Prin Voloșeni* de Tudor Chiriac: perspective interpretative

TABUR Silvia, dirijor, China

Creații compozitorilor din Republica Moldova în repertoriu orchestrei Interculturel de Montréal

MILYUTINA Isolda, doctor în studiul artelor, muzicolog, Rehovot, Israel

Tema comunicării va fi anunțată ulterior

ȘTIUCĂ Petru, doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Transcrierea pentru acordeon: considerații generale

DRUȚĂ Andrei, doctorand, lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Evoluția artei de interpretare la nai în Republica Moldova în a doua jumătate a sec. XX

AXIONOV Beno, regizor, Germania

Tema comunicării va fi anunțată ulterior

AXIONOV Artur, Teacher, Levine Music and Adventist University, Washington, SUA

Tema comunicării va fi anunțată ulterior

PETŐ Marcell, master în muzică, Liszt Ferenc Academy of Music, Ungaria

Înregistrări timpurii ale interpretării la pian și schimbările stilului interpretativ în actualitate

Early recordings of piano playing, changing of performance style

NICOTRA Ennio, Conductor, Palermo, Italia

Tema comunicării va fi anunțată ulterior

BUNEA Maria, a. IV licență, chitară, Universitatea de Muzică și Arte din Viena, Austria

Chitara ca instrument cu funcționalități polivalente: repere istorice și perspective contemporane

MAZUR Marina, masterandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Dezvoltarea interesului față de muzică populară la elevi în cadrul lecțiilor de cor

**SLABARI Nicolae, doctor în studiul artelor și culturologie,
lector, șeful Arhivei de folclor, Academia de Muzică, Teatru și
Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova**

**Aspecte ale artei interpretative tradiționale la acordeon
în Republica Moldova: perioada postbelică**

**BARBU IURAȘCU Viorica, doctor, lector universitar,
Universitatea *Spiru Haret*, Facultatea de Științe Socio-Umane,
specializarea *Muzică*, București, România**

**“Focul viu” în cultura populară românească. Considerații
analitice**

16.00, Bl. 2, str. A. Mateevici 87, Sala 73

Sinteza conferinței

Итоги конференции

CREAȚIA COMPONISTICĂ — TRECUT ȘI PREZENT

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО — ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

ASPECTE ALE TRATĂRII ȚAMBALULUI ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ UNIVERSALĂ

Anastasia ALEXANDREANU,
doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

Se știe că țambalul este un instrument cu rădăcini în culturile antice, cu o răspândire largă în Europa Centrală și de Est, dar și în țările Asiatice. Secolul al XX-lea se caracterizează prin apariția școlilor naționale academice de interpretare la țambal într-un șir de state precum: Ungaria, Cehia, Germania, China, Iran, România, R. Moldova, ș.a. La baza creării fiecărei școli naționale s-a aflat cultura tradițională, ne referim atât la muzică, cât și la organologie. Caracterul specific al stilului popular de interpretare la țambal este îmbinat cu elementele caracteristice execuției academice și dezvoltat ulterior prin adaptarea la particularitățile diferitor genuri ale muzicii literate. Acest proces creativ a determinat evoluția și extinderea universului sonor al instrumentului, exploatarea posibilităților tehnice ale acestuia, diversificând-se stilurile de interpretare.

Dintre compozitorii muzicii occidentale, care au utilizat țambalul în creațiile lor numim pe: Franz Liszt, Béla Bartók, Zoltán Kodály, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Henri Dutilleux, Péter Eötvös, Ivan Fedele, Brian Ferneyhough, Luca Francesconi, Stefano Gervasoni, Jonathan Harvey, Toshio Hosokawa, Mauricio Kagel și Alessandro Solbiati.

Aportul muzicienilor din Republica Moldova preocupă de culegerea și transcrierea pentru țambal a folclorului muzical, precum și a unor creații de importanță universală este valoros. În acest context se impun Victor Copacinschi, Valentin Vilinciuc, Isidor Burdin, Vasile Crăciun, Boris Dubosarschi, Gheorghe Mustea, Tudor Chiriac, ș.a.

Cuvinte-cheie: țambal, interpretare, compoziție, mijloace de expresie, tehnici de execuție

**STUDIUL SONOR NR.5 SEMNE REFLECTATE PE CER
DE GHENADIE CIOBANU:
PARTICULARITĂȚI STRUCTURALE ȘI DE GEN**

Svetlana BADRAJAN,

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

Mariana LANGA,

masterandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

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

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

**ГИМНЫ СВЯТОЙ ЛИТУРГИИ СВЯТОГО ИОАННА
ЗЛАТОУСТА ДЛЯ 4Х-ГОЛОСНОГО ЖЕНСКОГО ХОРА
ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА: ЖАНРОВЫЕ И
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

IMNELE SF. LITURGHII A LUI IOAN GURĂ DE AUR PENTRU
COR FEMININ LA 4 VOCI DE VLADIMIR CIOLAC:
PARTICULARITĂȚI DE GEN ȘI COMPOZIȚIE

Лариса БАЛАБАН,

доктор искусствоведения, конференциар университетар,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова

В статье рассмотрены жанровые и композиционные особенности *Гимнов св. Литургии св. Иоанна Златоуста* для 4^х-голосного женского хора (1993) В. Чолака. По словам самого автора, они стали своеобразным звеном, соединившим традиции духовной музыки прошлого с современностью. Цикл из 14 основных разделов, функционально адресованный сопровождению церковной службы, в стилистико-композиционном решении оказался сравнительно свободным от задач исключительно культового предназначения. В исследовании аргументирован выбор драматургической концепции сочинения, исходя из стремления композитора к стройности и завершенности.

В работе выявляется намерение композитора воссоздать характерные черты традиционных литургических мелодий не только в конструктивном, но и образно-семантическом

отношении, что позволило отнести *Гимны св. Литургии* В. Чолака к традиции *интерпретации* канонических жанров.

Стилистика музыкального языка *Литургии*, охарактеризованная в исследовании, адресно рассчитана на профессионально-подготовленный хоровой коллектив, что не всегда является обязательным для церковных приходов. Отсюда известная степень трудности в исполнении таких, например, задач как: альтерация ступеней, пунктирные ритмообразования, триольные группировки, приемы имитационной полифонии.

В целом, *Литургия* В. Чолака предполагает ее практическое использование в культовом ритуале, о чем свидетельствует порядок следования обязательных и изменяемых частей, а также режиссура используемых средств, выбранных с ориентацией на русскую хоровую культуру, — распевность мелодической линии, ее протяженность, стиль торжественного фанфарного звучания (близость к партесным духовным концертам), отсутствие мелизматической орнаментальности, близкие тональные соотношения, гармоническая функциональность, выбор и продуманность ладотональных связей в целом и в каждой из частей. Литургическая специфика сочинения проявляется в логике тематических связей, интонационной зависимости от традиционности распевов, основанных на попевках, закономерностях кадансирования, вводе речитаций в некоторых из разделов.

Ключевые слова: Владимир Чолак, жанры религиозной музыки, современная духовная музыка, творчество композиторов Республики Молдова, национальная духовная музыка, духовная хоровая музыка, литургия

CÂNTAREA BISERICESCĂ ORTODOXĂ ȘI FORMELE EI DE MANIFESTARE ÎN LĂCAȘELE DE CULT DIN REPUBLICA MOLDOVA (ZONA DE CENTRU)

Hristina BARBANOI,
doctor, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

Articolul de față prezintă rezultatele cercetării formelor de manifestare a cântării bisericești ortodoxe în lăcașele de cult din Republica Moldova, și anume în zona de centru a țării. Ideea unei cercetări științifice ce abordează un asemenea subiect a pornit din curiozitatea de a descoperi care au fost amprentele lăsate de cele două mari tradiții ale cântării bisericești ortodoxe — tradiția bizantină și cea slavonă — asupra cântării bisericești locale și a felului cum se manifestă ele în prezent, ținând cont de factorii istorici și influența nemijlocită a acestora de-a lungul timpului. Cercetarea a avut în vizor cântarea de strană și repertoriul colectivelor corale atât din bisericile cât și din lăcașele mănăstirești din zona de centru a țării, evidențiind în ce măsură, astăzi, se face auzită muzica psaltică în raport cu cea omofono-armonică.

Cuvinte-cheie: cântare bisericească, lăcașe de cult, muzică psaltică, muzică omofono-armonică, muzică de strană, colective corale

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

**B. DUBOSARSCHI: CONCERTUL PENTRU VIOARĂ NR.2:
ANTITEZE ROMANTICE ÎN TRANSCRIȚIA AUTORULUI**

Маргарита БЕЛЫХ,
конференциар университар,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова

В статье исследуется развитие полиэлементного тематического комплекса, изложенного в экспозиции в виде развернутой импровизации солирующей скрипки с выделением скорбно-драматического (в главной партии) и лирико-патетического начала (в побочной партии). В свободной одночастной композиции с элементами сонатности и признаками крещендирующей формы отдельные тематические звенья наделяются определенными композиционными функциями. Среди них особую роль выполняют начальные мотивы главной и побочной партий, которые подвергаются деформации, меняя свою образную сущность. Их жанровые трансформации являются основой отдельных этапов разработки, выстроенных по прогрессирующей динамической и темповой шкале. В разработке (ц.5, *Allegro*) композитор использует полиостинатную организацию оркестровой фактуры в сочетании с вариантным проращением тематических мотивов, а также своеобразные имитационные приемы (бесконечные каноны, пропорциональные каноны в обращении и др.). В итоге подобного развития первоначальная романтическая антитеза сменяется другой: возвышенно-поэтическое — негативно-приземленное. Лавинообразное развертывание стихийной агрессивной музыки эпизодически прерывается лирическим эпизодом (ц.12) и драматической каденцией солиста (перед репризным разделом *Presto*, ц.16–19). Эти дискретные «врезки» поэтической импровизационной музыки в темпе *Andante*, сконцентрированные в партии солиста и замыкаемые кодой — катарсисом, выражают субъективную оценку происходящих

«событий». Подобное развитие тематического комплекса позволило сформулировать достаточно парадоксальные выводы о драматургии и трагической концепции *Скрипичного концерта №2* Б. Дубоссарского.

Ключевые слова: скрипичный концерт, романтические антитезы, тематический комплекс, импровизация, полиостинато, бесконечный канон, пропорциональный канон

CONCERT PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ (NR.1) DE BORIS DUBOSARSCHI: CONCEPTUL COMONISTIC ȘI INTERPRETATIV

Tatiana BEREZOVICOVA,

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

Angela MOLODOJAN,

lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

Concertul pentru vioară și orchestră a fost compus de Boris Dubosarschi în 1973, anul absolvirii Institutului de Arte *Gavriil Musicescu*. Pe de o parte, *Concertul* aparține muzicianului care pe atunci făcea doar primii pași în creația componistică, aflându-se încă în limitele modelelor „școlare” în ceea ce privește concepția generală și forma de gen. Pe de altă parte, în lucrare sunt simțite căutările tânărului compozitor în domeniul limbajului muzical contemporan, precum și încercările de a îmbina mijloacele acestora cu folclorul național. Este important și faptul că partitura *Concertului* reflectă o

experiență bogată interpretativă a lui Dubosarschi care deja avea o pregătire profesionistă serioasă ca violonist și altist. Înainte de a studia compoziția, Boris Dubosarschi și-a făcut studiile de vioară la Colegiul de Muzică Ștefan Neaga și la Institutul de Arte, în clasa profesorului Alexandr Caușanschi. Din anul 1965 a lucrat în colectivele muzicale ale Companiei de Stat Teleradio-Moldova, mai întâi în orchestra simfonică și de jazz, iar din anul 1969, în cvartetul de coarde. Faptul acesta se manifestă în știma viorii care corespunde cerințelor partidei solistice a concertului, fiind dezvoltată din punct de vedere atât tehnic, cât și expresiv.

Concertul este compus în forma de ciclu tripartit, tradițional pentru forma concertelor din epocile de clasicism și romantism, cu succesiunea de mișcări *repede–lent–repede*. Prima mișcare este bazată pe imagini dinamice. Mișcarea a doua prezintă un centru liric al ciclului. Finalul returnează atmosfera mișcării I, având și o nuanță dansantă.

Cu toate că *Concertul pentru vioară și orchestră (nr.1)* aparține perioadei tănării a creației compozitorului, totuși, analiza acestei lucrări prezintă un interes sporit, ținând cont de faptul că ea este o primă încercare a autorului în genul de concert violonistic — demersul care și-a găsit o continuare peste câteva decenii în *Concertul nr.2 pentru vioară și orchestră* (2011). Lucrarea este inclusă în programul cursului didactic de vioară pentru instituțiile superioare de învățământ muzical și poate fi folosită atât în procesul de învățământ, cât și în practica interpretativă.

Această publicație este dedicată memoriei a doi muzicieni de excepție: compozitorul Boris Dubosarschi și violonista și pedagogul Angela Molodojan.

Cuvinte-cheie: *Angela Molodojan, Boris Dubosarschi, concert, ciclu tripartit, folclor, vioară*

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ ДЛЯ
ФОРТЕПИАНО В ПАНОРАМЕ ФОРТЕПИАННОГО
КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА РЕСПУБЛИКИ
МОЛДОВА РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ**

LUCRĂRILE PENTRU PIAN DE SNEJANA PÎSLARI ÎN
CONTEXTUL CREAȚIEI PENTRU PIAN A COMPOZITORILOR
MOLDOVENI DE LA HOTARUL SECOLELOR XX–XXI

Дмитрий КАБАКОВ,

мастер, преподаватель,

Приднестровский государственный институт искусств,
Республика Молдова

Панорама фортепианной музыки композиторов Республики Молдова рубежа XX–XXI веков многообразна. Она включает сочинения разных жанров маститых авторов и начинающих музыкантов. В 1990 году основной массив опусов для рояля образовали миниатюры С. Бузилэ (десять пьес памяти отечественных музыкантов *Omagii* op.23), О. Негруцы (*Детский альбом*), Г. Чобану (*Oițele*) и А. Божонкэ (*Прелюдия*). Было написано и крупное фортепианное произведение — *Соната* Л. Штирбу. В 1991 году созданы две сонаты: П. Ривилиса и В. Ротару. Тогда же появились: сюита *Cinema astrală* А. Божонкэ, *Музыка детских снов* Г. Кузьминой и пьесы педагогического репертуара Б. Дубоссарского, на базе еврейского фольклора создала цикл из четырех пьес З. Ткач.

В 1992 году в области фортепианного творчества выделяются три имени: С. Пысларь (*Вариации на тему хорала И.С. Баха и Три музыкальных портрета*), В. Ротару (*Пять новеллет на тему из двенадцати звуков*) и В. Симонова (три сонатины). В следующем году заметным явлением отечественной музыкальной культуры стали работы С. Пысларь

(*Les cantilènes*), В. Ротару (трехчастная *Suită simplă*), В. Беляева (*Zâna viselor*) и Г. Чобану (*Natură statică cu flori, melodii și armonii*). Г. Кузьмина тогда же пишет *Каприччио* и *Clopotele de dimineață*, В. Симонов — три пьесы.

В 1994 году в сфере фортепианной музыки работают три композитора: Е. Фиштик (*Соната*), В. Симонов (*Двенадцать пьес* для детей) и В. Беляев (*Statu-Palmă-Barbă-Cot*). В 1995 году В. Симонов представляет произведения для фортепианного дуэта, а О. Негруца пишет пьесы педагогического репертуара для средних и старших классов музыкальных школ. 1996 год ознаменовался появлением крупного двухрояльного сочинения *To Philharmonic Public of Chisinau* Г. Чобану, *Сонаты-экспромта* З. Ткач и миниатюр В. Беляева (*Răzășeasca*) и О. Палымского (*Багатель №3*).

Рубеж XX–XXI веков ознаменован спадом интереса к фортепианным жанрам. В 1997 году крупными работами можно считать лишь циклы миниатюр В. Ротару (*Детский альбом*) и В. Симонова (*Din muzica diferitor popoare*). В 1998 году увидела свет только пьеса С. Пысларь *Sostenuto*, явившаяся транскрипцией одноименного романса. В 1999 году появились отдельные пьесы В. Беляева (*Ostinato*), В. Бурли (*Jackpot*), Г. Чобану (*Din vremuri vechi*), Е. Доги (*Прелюдия*) и др. В 2000 году Г. Кузьмина сочинила три миниатюры для фортепиано, а С. Пысларь создала сюиту *Trei cântece populare moldovenești*. Начиная с 2003 года, внимание отечественных композиторов к фортепианной музыке возвращается: З. Ткач завершает одночастную *Сонату №2*, Г. Чобану — *De sonata meditor*, В. Беляев сочиняет миниатюру *Din strămoși*. В 2004 году В. Ротару создает сюиту *Retrospective*, Е. Фиштик сочиняет пьесу *Мираж* для фортепианного дуэта.

Следовательно, фортепианное творчество С. Пысларь органично вписывается в картину жанров фортепианной музыки

Республики Молдова рубежа XX–XXI веков и отражает важнейшие тенденции ее развития.

Ключевые слова: Снежана Пысларь, композиторы Республики Молдова, произведение для фортепиано, миниатюра, соната

SCHIȚE LA AUTOPORTRET COMONISTIC: CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ *MOMENTE*

Ghenadie CIOBANU,

profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

Tema raporturilor dintre individ și lumea din jur determină o problematică distinctă a creației muzicale contemporane. Astăzi, omul este modelat de noua realitate, refugiindu-se în căutarea armoniei dintre posibilul și îngăduitul în lumea virtuală. Aidoma iluziilor lumii virtuale, stările psihice de mare intensitate, precum vizionarismul și extazul, șterg hotarele dintre vis și realitate. Fazele de abandonare a lumii înconjurătoare, de transcendere în lumea iluzorie a visurilor sunt întruchipate în Concertul pentru vioară și orchestră *Momente*. Ambele părți din ciclul bipartit *Momente* sunt "istorii" prezentate din perspectiva observatorului atent, care surprinde trăirile, transformările subtile, graduale ale stărilor personajului principal în dependență de ambianțe și situații.

Visele și imaginile vizionare ale personajului care, plin de fascinație, descoperă lumea trecând ca o somnambula prin universurile sonore ale unei lumi iluzorii, minunate constituie fabula primei părți — *Moment vizionar* — a Concertului pentru vioară și orchestră *Momente*. Personajul principal — vioara — intrând în contact cu lumile create de orchestră capătă proprietăți ale universurilor sonore străbătute. Muzica acestei părți ne duce în zone

de trăiri ale unor stări de vizionarism, de miraje, în lumea iluziilor alergării și depășirii — iluziilor, pe care fiecare din noi le-am trăit în visele noastre, — dar și în zone de meditație aleasă.

Pe de altă parte, procesul de eliberare de limite, de orice tip de restricții, cel de extindere a libertății, starea elanului neconținut sunt întruchipate în muzica părții a 2-a — în *Momentul extatic*. Evoluția ipostazelor extatice de la adorație la încântare și euforie se desfășoară în decursul acestei părți, care poate fi percepută în tiparul formal al lucrării ca o cadență continuă. Apogeul extazului vine în finalul părții, atunci, când personajul principal, într-o însuflețire crescândă a discursului, ajunge la acea intensitate de trăire, la acel grad de „hotar”, de „margine”, după care își pierde capacitatea de a „rosti” sunete articulate.

Cuvinte-cheie: Ghenadie Ciobanu, autoportret, Concert pentru vioară și orchestră "Momente", ciclul bipartit, "Moment vizionar", "Moment extatic", imagini

СТИХИРА ПРЕПОДОБНОМУ ПАИСИЮ НЯМЕЦКОМУ В ИСТОРИКО-ЦЕРКОВНОМ И МУЗЫКАЛЬНО- ИСТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ

**СТИХИРА SFÂNTULUI CUVIOS PAISIE DE LA NEAMȚ:
ASPECTE ISTORICO-BISERICEȘTI ȘI MUZICAL-ISTORICE**

Ирина ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,
доктор искусствоведения, профессор,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова

Процессы обновления и возрождения, происходящие в последнее 20-летие XX – первое 10-летие нынешнего века в поместных православных церквях, вызывают большой интерес

самых широких кругов общества к духовному подвижничеству, свойственному лучшим представителям православия. В русле этих тенденций находится и обращение к личности и наследию молдавского старца Паисия Величковского, в Новое время связавшего духовными узами православных славян и румын со св. Афоном, повлиявшего на духовную практику и религиозную мысль большей части православного региона и приблизившего сокровища византийской святоотеческой литературы к русско- и румынско-язычному читателю. Сама фигура св. преподобного Паисия Нямецкого (Величковского) — одного из подвижников и идеологов православного монашества современного периода, история оформления службы его памяти и ее дальнейшее распространение непосредственно связаны с важнейшими процессами в области развития отечественной религиозно-философской мысли (исихазм) и шире — восточно-христианской духовности.

Особую научную и историческую ценность для изучения жизни и деятельности преподобного, его школы книжников, а также культурно-исторического значения молдавских монастырей представляет рукописное собрание Ново-Нямецкого монастыря в Бессарабии (Национальный архив Республики Молдова, фонд Р-2119). Летописец Нямецкой лавры, иеросхимонах Андроник сохранил для потомков бесценные рукописи, касающиеся биографии самого Паисия и его духовного наследия, в том числе данные о *Житиях* преподобного и его Службу. Надежными свидетельствами не только церковного почитания прп. Паисия (Нямецкого), но и музыкального оформления службы его памяти становятся песнопения, циркулировавшие в рукописях византийской нотации на так называемой румынской кириллице, а также в рукописях на церковнославянском в ноталинейной нотации конца XVIII–XIX веков. В этом свете стихира прп. Паисию Нямецкому *Преподобне отче, Богоносе Паисие* представляет

с собой одно из знаковых песнопений для православного юго-западного региона, преломляющее широкий спектр культурно-исторических и художественных проблем.

Ключевые слова: преподобный Паисие Нямецкий (Величковский), духовный подвижник, Ново-Нямецкий монастырь, Национальный архив Республики Молдова, служба памяти святого, песнопение, стихира, «Преподобне отче»

CĂUTĂRI COMONISTICE ÎN SUITA PENTRU ORCHESTRĂ DE CAMERĂ DE GHEORGHE NEAGA

Natalia CHICIUC,

doctorandă, lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte
Plastice, Chișinău, Republica Moldova

La numai un an distanță de la apariția suitei sale pentru cvartet de coarde, Gheorghe Neaga compune în 1966 un alt opus în același gen — *Suita* pentru orchestră de cameră. În partitura acesteia autorul își continuă cu aplomb căutările componistice și năzuințele muzicale. Câteva detalii care captează atenția muzicologică se regăsesc în tendința lui Gheorghe Neaga de modernizare a suitei preclasice de tipar vest-european, precum și în dimensiunile reduse și formele neașteptat de mici ale creației.

Absolut contrastante, cele patru părți miniaturale ale suitei prezintă un interes deosebit din diferite puncte de vedere. Prima parte și cea mai scurtă dintre toate — *Coral*, ne îndreaptă memoria către unul dintre genurile perioadei preclasice. Pornind de la titlu, tempo (*Andante*), durate mari, metru compus și instabil (4/2, 5/2, 6/2), precum și de la scriitura contrapunctată la patru și șase voci ori sonorizarea exclusivă în partidele instrumentelor aerofone (flaut, fagot, corni (I și II) și trompetă), autorul semnează o piesă în caracterul epic al unei muzici vocale pe o temă religioasă. Într-un

contrast izbitor prin dimensiuni, tempo (*Allegretto*), metru (3/8), aspect ideatic și partitură în care se regăsesc toate instrumentele obișnuite ale unei orchestre de cameră, a doua parte — *Vals* — ne teleportează spre o altă perioadă a istoriei și spre un gen al muzicii de salon. Cu un fond ideatic fad, conținutul monotematic este expus fie imitativ, fie într-un *perpetuum mobile* în stilul unei tocate. Următoarea parte nu poartă un titlu anume, însă indicația *Allegro alla marcia* direcționează cercetarea către o îmbinare a particularităților genului de marș cu formule ritmice cu specific folcloric și caracter meditativ cu înclinații fantastice pe care îl comportă conținutul partituri bogat în precizări de agogică și tehnică interpretativă. Iar în cazul părții finale, cu caracter *Grave* și tempo *Lento maestoso*, se constată cu ușurință că Gheorghe Neaga combină cât mai original diferite tehnici specifice polifoniei și omofoniei.

În contextul definirii stilului componistic al autorului, *Suita* pentru orchestră de cameră reprezintă o realizare valoroasă pentru o primă etapă de creație a lui Gheorghe Neaga. Câteva argumente în acest sens ar fi vigoarea exprimării muzicale, căutarea formei perfecte pentru realizarea modelului de suită, amintirea unor genuri din alte perioade ale istoriei sub stindardul modernismului, încercarea de eschivare de la tematismul de influență folclorică și adaptarea la stilul neoclasic, precum și îmbinarea omofoniei cu polifonia și chiar abordarea contrapunctului de stil sever. Toate acestea probează căutările componistice ale lui Gheorghe Neaga și efortul său de a oferi ceva original și în același timp raportat la stratul vechi al artei muzicale.

Cuvinte-cheie: suită, orchestră de cameră, căutare componistică, suită preclasică, polifonie

**REVELAȚIE VLADIMIRA ЧОЛАКА: ОТРАЖЕНИЕ
САКРАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ
СРЕДСТВАМИ НЕОАРХАИКИ**

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

Галина КОЧАРОВА,
доктор искусствоведения, профессор,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова

В предлагаемом докладе анализируется новое сочинение Владимира Чолака — *Revelație* для струнного оркестра, завершенное автором 2 июня 2017 года и 1 октября 2017 г. выложенное в аудиовизуальной версии в интернете его сыном, Максимом Чолаком. Запись осуществил Национальный оркестр Молдавского Радио и ТВ под управлением Дениса Чаусова. Позже состоялась абсолютная премьера сочинения, прозвучавшего в авторском концерте В. Чолака 24 мая 2018 года, при участии Национального камерного оркестра Органного зала (дирижировал сам композитор) и, с тем же оркестром, в концерте фестиваля *Дни новой музыки* 4 июня 2018 года (дирижер В. Андриеш).

Произведение, озаглавленное как *Откровение*, имеет свою символику названия и в этом смысле ставит перед музыковедом-исследователем ряд проблем, связанных с отражением духовной тематики (а в аудиовизуальной версии — и мотивов космизма) как в содержательном аспекте, так и с точки зрения «явления Откровения» через формирование «нового сакрального пространства» музыки. Композитор обращается при этом к средствам неоархаики, возрождая архетипы старинных песнопений в инструментальном

интонировании, используя приемы аддиции как в плане расширения диатонического (по преимуществу строгого) звукорядного строя, динамического диапазона, так и с точки зрения гармонической вертикали, где достигаются колокольнотембровые эффекты за счет образования кластерных звучностей.

Ключевые слова: Владимир Чолак, *Revelație* (Откровение), аудиовизуальная версия, духовная тематика, символика названия, «новое сакральное пространство» музыки, космизм, неоархаика, архетип, принцип аддиции, диатоника, кластер, тетракорд

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

**PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE
ALE CICLULUI VOCAL A *NOUĂ LUNA ÎN CER*
DE GHENADIE ȘOBANU**

Елена КОНУНОВА,

музыковед,

Кишинев, Республика Молдова

Светлана ЦИРКУНОВА,

доктор искусствоведения, профессор,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,

Кишинев, Республика Молдова

Композиционно-драматургические особенности вокального цикла Г. Чобану *Девятая луна* определяются его принадлежностью к форме сюиты, когда каждая из четырех частей самостоятельна по тематизму, форме и

исполнительскому составу. I часть — объективно-отстраненное, эпическое описание осенней природы — решена как дуэт голоса и английского рожка, оттеняемый звуками ударных. Во II части, где на фоне ночного пейзажа возникает образ лирического героя, резко звучащие ударные воспринимаются равноправными в ансамбле исполнителей. III часть становится кульминацией лирической образной сферы благодаря преобладанию мелодического начала и отсутствию ударных. Последняя часть, исполняемая только группой ударных, вносит слом в сформировавшуюся психологическую установку восприятия и акцентирует завершающее значение части.

Единство цикла достигается рядом факторов, одним из которых выступает индивидуализация композиционных функций частей: данный 4-частный цикл логически подобен форме старинной сюиты, когда I и II части напоминают не сильно контрастирующие между собой аллеманду и куранту, III по функции аналогична сарабанде, IV — жиге. Важным средством единства является тембровая сторона музыки: в I и II частях экспонированы (в разных соотношениях) все используемые тембровые краски, далее состав делится на две группы: мелодическую (голос, английский рожок) и ритмическую (ударные), поэтому III и IV части можно назвать каденциями каждой из групп.

Цельности формы способствует мелодико-интонационная общность частей, обусловленная доминированием интервалов терции, секунды и септимы. Кроме того, каждый из номеров заканчивается коротким, но очень характерным по громкостной динамике приемом: *crescendo* — *diminuendo*. Существенен национальный колорит музыки (достигаемый выбором специфического ансамбля исполнителей, звучанием текста на китайском языке, ладоинтонационной основой материала), пронизывающий все части и передающий экзотические тона восточной поэтики, обращенной вглубь веков.

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

CREAȚIILE VOCALE SEMNATE DE LAURENȚIU GONDIU: ASPECTE STILISTICE ȘI DE GEN

Angela CORJAN-COLESNIC,
doctorandă, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

Articolul semnat de Angela Corjan-Colesnic este dedicat analizei specificului stilistic și de gen al miniaturilor vocale scrise de talentatul compozitor din Republica Moldova Laurențiu Gondiu, stabilit actualmente în România. Merită de menționat că analiza acestor creații cameral-vocale se realizează în premieră în muzicologia autohtonă. Este vorba de trei opusuri cameral-vocale și anume: *Ave Maria*, *Un fulg în soare* și *Lasă-mă să-ți aleg...*, ultima creație fiind scrisă pentru duet vocal format dintr-o soprană și tenor.

Creațiile vizate se deosebesc prin originalitatea conceptului muzical-poetic, simplitatea și profunzimea mijloacelor de expresie muzicală, îmbinarea procedeelelor muzicale care aparțin atât muzicii academice, cât și muzicii ușoare.

Autoarea se oprește asupra influențelor stilisticii muzicii pop și a jazzului în opusurile analizate, care se manifestă în folosirea diferitor procedee parvenite din gândirea metroritmică a jazzului grație interacțiunii figurilor binare și ternare, iar stilul melodic al miniaturilor moștenește cele mai impresionante procedee împrumutate din muzica clasică și din stilul crossover.

Cuvinte-cheie: Laurențiu Gondiu, miniatura vocală, jazz, crossover

ТРАКТОВКА КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ В ФОРТЕПИАННОМ ТРИО О. НЕГРУЦЫ

TRATAREA FORMELOR CLASICE ÎN TRIO PENTRU PIAN DE O. NEGRUȚA

Наталья КОСТИКОВА,

докторант, Академия музыки, театра и
изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова

Цель статьи состоит в анализе трактовки классических принципов формообразования в *Трио для скрипки, виолончели и фортепиано* О. Негруцы, созданном в 2004 году. Трехчастная структура *Allegro moderato – Tranquillo – Allegro con brio* типична для классической и романтической музыки. 1 часть написана в форме сонатного аллегро со вступлением. В построении главной и связующей тем используется большой период единого строения, а лирическая тема побочной партии представляет собой простую двухчастную развивающую форму, обеспечивая непрерывность развития тематического материала. Используются традиционные для сонатных форм венских классиков T-D тональные соотношения главной и побочной партий, а также трактовка коды как второй разработки.

Вторая часть *Романс* написана в тональности *c-moll*, что способствует звуковому единству цикла, в простой трехчастной форме с серединой типа связки и варьированной репризой. Особенностью данной формы является также включение двух микро-каденций струнных инструментов, воспринимаемые как проявление концертности. Третья часть цикла — классическое 5-частное рондо в двухдольном метре, светлой тональности *F-dur*, с музыкальным материалом жизнерадостного, народно-песенного характера, порождающим ассоциации с жанром

тарантеллы. Рефрен излагается в простой двухчастной развивающей форме *aa1*. Оба эпизода вводят ритмический (4/4, 2/4), тональный (*d-moll, Des-dur*) и темповый контраст (*Meno mosso, Presto*), а кода образует тематическую арку со вступлением. Таким образом, О. Негруца ассимилирует как семантические свойства рондо, так и его композиционные особенности: 5-частную структуру АВАСА, наличие связок, коды, масштабное возрастание второго эпизода по сравнению с первым и др. приемы. Классические принципы формообразования органично соединяются в Трио О. Негруцы с демократичными музыкально-выразительными средствами джазового и фольклорного генезиса, способствуя звуковой привлекательности данного опуса для слушателей.

Ключевые слова: Олег Негруца, трио для скрипки, виолончели и фортепиано, классические формы, сонатное аллегро, романс, рондо

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

Ecaterina GÎRBU,

doctor în studiul artelor și culturologie, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

Chișinău, Republica Moldova

Muzica pentru pian ocupă un loc important în creația lui V. Ciolac, acest domeniu fiind explorat de către compozitor încă din perioada timpurie. Primele încercări de a se iniția și a se afirma în sfera compoziției demarează cu cele *Șase Preludii* pentru pian, după care urmează *Fantezia, Scherzo*, toate fiind datate cu anul 1981 — primul an de studiu la Conservatorul de Stat din Chișinău. Piesele nominalizate au fost scrise sub conducerea profesorului său de

compoziție Pavel B. Rivilis pentru care V. Ciolac păstrează o pietate deosebită și sinceră recunoștință pe parcursul activității sale artistice. O dovadă în acest sens servește apariția în anul 2016 a ciclului pentru pian *Iluzii* consacrat memoriei profesorului său. Premiera a avut loc pe data de 12 iunie 2017 în cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, ediția XXVI, în sala mica a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, în interpretarea fiului compozitorului, pianistul Maxim Ciolac.

Examinând lista lucrărilor lui V. Ciolac, putem menționa că, în primii ani de studiu la conservator, compozitorul experimentează preponderent în sfera muzicii pentru pian și compune în anul 1982 (probabil, la sugestia profesorului său) *Variațiuni pe coralul lui J.S. Bach* după care urmează *Toccata, Preludii*. Însăși denumirile pieselor vorbesc în favoarea faptului că V. Ciolac manifestă un interes deosebit față de creația lui J.S. Bach descoperind treptat misterul simbolurilor ascunse în țesătura muzicală, profunzimea intelectuală a lucrărilor marelui compozitor. Astfel, atât cunoașterea muzicii, calea spre inițiere în acest domeniu, cât și treptele spre desăvârșirea profesionalismului pornesc de la operele marelui compozitor, ca de la un izvor nesecat de măiestrie și noblețe spirituală. Această perierghie manifestată din partea profesorului și elevului față de creația bachiană a servit drept punct de reper pentru formarea suportului spiritual și desfășurarea activității artistice proprii, cu o lume de imagini aparte și un limbaj muzical distinct.

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

Lucrarea este alcătuită din patru părți ce se desfășoară preponderent în tempouri lente: prima mișcare *Andante misterioso*, cu remarca *dolce leggero e trasparente*, a doua *Moderato*, mișcarea a treia *Largo Ad libitum*, a patra *Largo Drammatico*. Prima parte joacă rolul unei expoziții ce ne descoperă o lume ireală, mistică și o adiere ușoară spre conturarea rafinată a portretului muzical. A doua descoperă profunzimea intelectului și lupta pentru cunoaștere, dorința de a percepe și tinderea spre desăvârșire ca o mișcare în continuu, a treia excelează prin ascensiunea tensiunii și acumularea plenitudinii spirituale ce oferă libertate. A patra parte reprezintă culminația întregului ciclu, în care indicația *Largo Drammatico* evidențiază caracterul expunerii materialului muzical.

Merită de remarcat că, deși în mod tradițional în lucrările ciclice, principiul de bază îl constituie cel al contrastului, în *Iluzii* el este sesizat în mare parte în secțiunile interne ale fiecărei părți. O astfel de reprezentare oferă, pe de o parte, integritate ciclului prin similitudinile vădite ale tempourilor ce se înscriu în cadrul celor lente, iar pe de altă parte, dezvăluie conceptul propus de autor, creionarea celor mai exponențiale caracteristici ale portretului muzical al profesorului său, și anume calmul, rafinamentul, lejeritatea, finețea (umorul rafinat), blândețea și, de ce nu, tenta enigmatică, misterioasă specifică preponderent oamenilor de creație.

Cuvinte-cheie: *Vladimir Ciolac, muzica pentru pian, ciclu pentru pian, „Iluzii”, imagini, creația bachiană, concept, tempou*

**СПЕЦИФИКА АНАЛИЗА ДВУХРОЯЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ
МОЛДОВА (В СРАВНЕНИИ С СОЧИНЕНИЯМИ
ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО В ЧЕТЫРЕ РУКИ)**

SPECIFICUL ANALIZEI LUCRĂRILOR PENTRU DOUĂ PIANE
SEMNATE DE COMPOZITORII DIN REPUBLICA MOLDOVA
(PRIVIRE COMPARATIVĂ)

Марина МАМАЛЫГА,
докторант, Академия музыки, театра и
изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова

Сравнение произведений, созданных композиторами Республики Молдова для двух фортепиано, и сочинений для рояля в четыре руки позволяет выявить специфику процесса рассмотрения двухрояльных опусов. Она кроется в двух аспектах — композиторском и исполнительском. Первый связан с тем, что произведение для фортепиано в четыре руки предполагает обязательное разделение клавиатуры рояля между двумя партиями и соответствующую индивидуализацию фактурных функций: первый инструмент — ведущий, исполняющий мелодию как главный носитель тематического начала, второй — подчиненный, сопровождающий. Часто такие четырехручные дуэты имеют педагогическую направленность и предназначаются для исполнения учеником и педагогом для воспитания чувства ансамблевости.

Наличие двух инструментов дает авторам музыки большую свободу в трактовке возможностей каждой партии: они независимы в использовании регистров, педалей и пр. Это проявляется в равноценности фактуры первого и второго фортепиано, в достижимости разнообразных диалогических переключек и дублировок тематического материала. Подтверждением служат концертная композиция В. Беляева *Dies Irae* и диптих Г. Чобану *To Philharmonic Public of Chişinău*.

Исполнительский аспект анализа двухрояльных опусов связан с возможностью неодинаковой пространственной

локализации роялей, что способствует усилению качества стереофоничности звучания, а также проявлению свойств инструментального театра. Ярким примером такого типа сочинений является двухчастный цикл Г. Чобану *To Philharmonic Public of Chişinău*, где композитор предусмотрел подключение элемента театрального действия.

Сочинения отечественных композиторов для двух фортепиано, в сравнении с произведениями для четырехручного дуэта, тяготеют к виртуозности и концертности, что выражается в фактуре и интонационно-тематическом строении каждой партии, а также в композиционно-драматургических особенностях произведений, в их тяготении к логике игры, диалога, сопоставлению крупных блоков формы.

Ключевые слова: произведение для фортепиано в четыре руки, фортепианный дуэт, фактура, концертность, дублировка

SONATA PENTRU VIOARĂ ŞI PIAN DE SERFAIM BUZILĂ — UN EXEMPLU DE INVENTIVITATE COMPONISTICĂ ŞI UN OMAGIU ADUS MARELUI GEORGE ENESCU

Victoria MELNIC,

doctor în studiul artelor, profesor universitar, Academia de Muzică,
Teatru şi Arte Plastice, Chişinău, Republica Moldova

Natalia PÎNZARU,

masterandă, Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice,
Chişinău, Republica Moldova

În *Sonata pentru vioară şi pian*, compusă în anul 1975, S. Buzilă şi-a propus o sarcină destul de dificilă: să îmbine elementele folclorice cu cele clasice şi contemporane în cadrul

sonatei tradiționale, cu formele ei bine determinate, încercând să exprime psihologia omului contemporan într-un gen cu o istorie seculară. Ciclul *Sonatei* este alcătuit din trei părți, formând o succesiune de tempouri aranjate într-o ordine relativ tradițională: moderat – lent – repede.

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

Partea a II-a — *Andantino improvvisamente* — contrastează puternic cu prima prin materialul tematic nou și caracterul improvizatoric, doinit al muzicii care redă sfera lirico-meditativă a cântecului popular, compozitorul apropiindu-se astfel de sursele muzicii folclorice, întreg discursul muzical emanând plasticitate și naturalețe. Această parte a Sonatei e atât de bine cizelată, încât ar putea fi interpretată cu succes ca o piesă de sine stătătoare.

Partea a III-a — *Allegro molto* — este scrisă în formă de rondo, fiind bazată pe un tematism săltăreț, ce continuă șirul de imagini expuse în prima parte și dezvăluind noi fațete ale aceluiași caracter lirico-dansant conturat de atmosfera primei părți.

Demersul analitic asupra *Sonatei pentru vioară și pian* de Serafim Buzilă relevă trăsături comune ale acestui ciclu cu *Sonata pentru vioară și pian „în caracter popular românesc”* de George Enescu, căruia îi este dedicată. Acestea se manifestă atât în tratarea generală a ciclului cât și în caracterul tematismului, în modalitățile de utilizare a mijloacelor de expresie. Ambele sonate abundă în teme de sorginte folclorică, în episoade cu utilizarea ingenioasă a eterofoniei și a procedeelelor polifonice. Afinitățile între cele două lucrări pot fi

observate și în sonoritatea originală a instrumentelor, în efectele timbrale, în coloristica structurală și chiar în unele momente de scriitură pianistică și violonistică. În ambele sonate te surprinde rafinamentul gradației dinamice și diversității ritmice care tinde să exprime cele mai fine nuanțe și stări sufletești. Prin cele două sonate compozitorii de parcă ne povestesc, fiecare în felul său, despre locurile de baștină, despre horele admirate în copilărie, despre natura pitorească a meleagurilor natale, despre iscușiții lăutari pe care i-au ascultat cu atâta plăcere în timpurile de cândva.

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

CONCERTUL NR. 1 PENTRU CORN ȘI ORCHESTRĂ DE O. NEGRUȚA: PRIMUL CONCERT PENTRU CORN ÎN MUZICA NAȚIONALĂ

Dorina MUNTEANU,

doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

Apariția în anul 1988 primului concert pentru corn în componistica din Republica Moldova se datorează compozitorului Oleg Negruța. Discursul muzical original, îmbinarea unui limbaj specific muzicii ușoare cu intonațiile de sorginte folclorică, oferă un colorit aparte concertului dat, aducând și unele trăsături deosebite în tratarea instrumentului.

Premiera *Concertului nr.1* pentru corn și orchestră de cameră avut loc la 20 februarie 1989 în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău, protagoniștii fiind cornistul Gheorghe Ichim, discipolul prof. V. Buianovski, unul din cei mai talentați reprezentanți ai școlii de corn din Sankt-Petersburg, și Orchestra de Cameră sub bagheta dirijorului Alfred Gherșfeld.

În anul 2010, *Concertul nr.1* pentru corn și orchestră de cameră a fost editat la Plovdiv, Bulgaria, în cadrul unei culegeri cu genericul *Muzica romantică a sec. XX pentru corn* împreună cu *Concertino* de Jaroslav Kofroň, Republica Cehă, *Concertul* lui Vladimir Peskin, Federația Rusă, *Concertul* lui Vladimir Domoraški, Belarus, redactor și autor al cuvântului introductiv fiind faimosul interpret la corn din Bulgaria, prof. Stoian Karaivanov.

Articolul este dedicat studierii particularităților stilistice și de gen a *Concertului* în cauză, fundamentării specificului limbajului muzical, aspectelor compoziționale etc. Sub aspect arhitectonic O. Negruța apelează la o structură tipică clasică și romantică și nu introduce schimbări semnificative în acest sens. Inovațiile se referă mai ales la cadențele instrumentale, stilul improvizatoric, doinuit al cărora reprezintă o latură ce le distinge de cadențele clasice sau romantice. Aici sunt concentrate cele mai complexe procedee interpretative, compozitorul explorând posibilitățile unice ale acestuia și valorificând cornul ca instrument solistic. Imitația buciului, folosirea ornamentelor specifice muzicii populare românești, reprezintă o trăsătură tipică a concertelor instrumentale semnate de O. Negruța.

Cuvinte-cheie: Oleg Negruța, Concertul nr.1 pentru corn și orchestră, corn, limbaj muzical, particularități stilistice, aspecte compoziționale

**КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
КОНСТАНТИНА ЗЛАТОВА (ПО МАТЕРИАЛАМ
ЛИЧНОГО АРХИВА ЛИДИИ АЛЕКСАНДРОВНЫ
АКСЕНОВОЙ)**

CREAȚIA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ DE CONSTANTIN
ZLATOV (DUPĂ MATERIALELE DIN ARHIVA PERSONALĂ
A LIDIEI ALEXANDRU AXIONOVA)

Алина ПЕРЕТЯТКО,
доктор искусствоведения,
Кишинев, Республика Молдова

Светлана ЦИРКУНОВА,
доктор искусствоведения, профессор,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Республика Молдова

В личном архиве музыковеда Лидии Александровны Аксеновой хранится ряд неизданных рукописей композиторов Бессарабии периода 1920–1930-х гг. В их числе сочинения Константина Златова: партитура *Capriccio espagnol* для симфонического оркестра, четырехручные переложения двух оркестровых сюит, оркестровые голоса *Третьей симфонии* и *Лирической сюиты*, многочисленные произведения для фортепиано в две и в четыре руки, романсы, отрывки из оперетты *Любовь испанки* и еще одного какого-то музыкально-сценического произведения. Их изучение помогает полнее представить музыкальную действительность Бессарабии соответствующего периода. В наибольшей сохранности находятся фортепианные миниатюры, представленные циклом вальсов и несколькими этюдами.

Фортепианные вальсы К. Златова опираются на историческую «память» жанра, сформированную популярными произведениями Ф. Шопена, И. Брамса, И. Штрауса, и «тиражируют» отдельные элементы их содержания и формы. По музыкальному языку они не содержат художественных открытий. Большинство вальсов — образцы светлой лирики, нередко с сентиментальным оттенком. Средства музыкальной

выразительности однотипны: интонационный профиль тематического материала ориентирован на вариантное преобразование устойчивых мелодических типов, среди которых основное место занимают интонации опевания и гаммообразного движения; круг тональностей ограничен; развитие лимитировано сферой тональностей первой степени родства; внутрिलाдовое строение сужено до главных трезвучий, фактура однообразна. В формообразовании преобладает периодичность квадратных построений, последовательное использование которой приводит к господству принципа сопоставления тематически самостоятельных разделов с экспозиционным типом изложения. Это типичные примеры полупрофессионального композиторского творчества Бессарабии 1920–1930-х гг., характеризующие уровень музыкального развития, художественные вкусы и потребности определенной части местной интеллигенции.

Ключевые слова: музыкальная культура Бессарабии, Константин Златов, фортепианная миниатюра, вальс, фактура, музыкальная форма

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

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

Снежана ПЫСЛАРЬ,

лектор университета,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,

Кишинев, Республика Молдова

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

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

Можно предположить, что на реализацию данной идеи в названных произведениях наложила отпечаток многолетняя работа П. Ривилиса над транскрипцией баховской скрипичной *Чаконы*. На протяжении более десятка лет *Чакона* претерпевала ряд кардинальных изменений, связанных с эволюцией музыкальных взглядов композитора и приобретением им профессионального опыта и мастерства. Выстраивая оркестровый вариант *Чаконы*, П. Ривилис усилил динамические контрасты скрипичного оригинала, чередуя звучание различных инструментальных групп по аналогии с регистрами органа и тем самым определяя не только мощность и плотность звучания оркестровой массы, но и ее характер.

Ключевые слова: *Павел Ривилис, Чакона, тембр, органность, оркестр, специфическая регистровая диспозиция,*

*лабиальные инструменты, язычковые инструменты, organo
pleno, тембровый микст*

TINERII COMPOZITORI ȘI SEMNIFICAȚIA ORIGINALITĂȚII ÎN CREAȚIE

Doina-Cezara PROCOPCIUC,

a. IV, Compoziție, Universitatea de Muzică și Arte,
Viena, Austria

Creația în sine este rezultatul atitudinii creatoare a artistului față de microcosmosul propriu și lumea în care se găsește. Creatorul este într-o continuă căutare de idei originale, inovații sau mijloace – o neîntreruptă căutare de sine, ceea și face procesul creativ unic și diferit de la artist la artist. La începutul acestui lung drum spre necunoscut se află tânăra minte creatoare, artistul în devenire, cel ce încă nu știe ce caută, dar continuă să caute cu dârzenie acel „ceva”. Procesul de creație și căutarea însăși, este esența creației tinerilor artiști, iar deseori acest „ceva” este egalat cu originalitatea.

Ce anume presupune originalitatea? Ce înseamnă să fii original? Este oare originalitatea echivalentul *creației*? Dacă ea „lipsește” înseamnă aceasta că nu vorbim despre o creație ci despre o imitație? Determină oare caracterul original al unei lucrări valoarea sa ca și operă de artă?

Aceste întrebări, deși par simple la prima vedere, reflectă mai multe contradicții: o întrebare declanșează alta, iar un răspuns clar și obiectiv se pierde undeva prin mreaja de opinii diverse. Cert este faptul că tinerii creatori, adesea lipsiți de încrederea în sine sau în lucrările lor, se confruntă cu aceste întrebări la fiecare pas, iar în sfera muzicii, ce poate fi considerată mult mai abstractă decât alte arte, răspunsul poate fi și mai greu de găsit.

Care lucrare este considerată originală și merită să fie originalitatea scopul dintâi al compozitorului? Fiecare decide pentru el însuși, iar răspunsurile și soluțiile pe care le-a găsit, se răsfrânge în creație și reprezintă în esență, cheia originalității. Original nu înseamnă întotdeauna ceva ieșit din comun. Aceasta poate fi o încercare nereușită de a atrage atenția prin efecte, mijloace sau tehnici „originale”, care nu comunică nimic celui care ascultă. Se observă o tendință crescândă de a șoca publicul, de a respinge ideea de comunicare cu el și a se reduce doar la simpla încercare de a rămâne în memoria acestuia ca ceva *diferit*, deci „original”. În multe cazuri „diferit” nu poate indica în totalitate valoarea unei lucrări sau creativitatea compozitorului. Totodată, această diferență este indiscutabil un plus și un pas ferm spre originalitate și găsirea propriului limbaj, stil, propriului *eu*.

Raymond Radiguet spunea că „*Originalitatea constă în a încerca să fii ca toți ceilalți și a da greș*” — o afirmație atât de galantă și neîndoielnic autentică. *A da greș* — a greși — ține de ființa umană și imperfecțiunea ei. *A crea* este la fel — a fi diferit, imperfect, unic — a greși, dar intenționat.

Cuvinte-cheie: *artă componistică, originalitate, proces de creație, creație muzicală*

CE ESTE UN CICLU MUZICAL?

Sergiu ROȘCA,

doctor, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

Chișinău, Republica Moldova

Articolul curent nu reprezintă intenția de a da un răspuns absolut la întrebarea: ce este un ciclu muzical, dar mai curând aduce lumină asupra ideii ciclului muzical, elucidând mai multe aspecte

precum structura lucrării, planul tonal, planul tematic și dezvoltarea motivică, conținut și text, precum și alte elemente specifice, în baza unor lucrări preselectate. Printre acestea se regăsesc atât lucrări instrumentale, cât și lucrări vocal-instrumentale, reprezentative ideii de ciclu muzical. De asemenea, este prezentă și o succintă comparație a ciclului instrumental și celui vocal. Cu toate că fiecare lucrare muzicală selectată urmează propria dramaturgie și posedă caracteristici proprii, toate aceste lucrări servesc o idee comună, cea a ciclului muzical ca fenomen.

Cuvinte-cheie: ciclu muzical, muzică instrumentală, muzică vocală, forma ciclică

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТНОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА С. ПЫСЛАРЬ

PARTICULARITĂȚILE STILISTICE ALE COMPOZIȚIEI SIMFONICE MUZICA CONCERTANTĂ DE S. PÎSLARI

Елена САМБРИШ,

доктор искусствоведения, конференциар университетар,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств
Кишинев, Республика Молдова

Рассмотрение особенностей стиля симфонического произведения *Концертная музыка* С. Пысларь позволило выяснить, что прототипом для него послужил жанр концерта для оркестра. Жанровый генезис проявляется в особой организации композиции с ведущей ролью принципов концертирования, которые реализуются, в первую очередь, в области темброво-фактурных стратегий. Повышенное внимание к тембру, ритму, фактурному рисунку отодвигает мелодический фактор на второй план. Автор применяет технику концертирования малых

оркестровых групп, вводя краткие сольные реплики-вставки в диалогическом изложении. Традиционную сольную виртуозность заменяет концертная виртуозность оркестра, которая проявляется в быстрой переброске отдельных мотивов и фраз от группы к группе, от одних разновидностей инструментов к другим, в комбинаторике тембровых микстов, звуковых пятен и точек. Тембровая работа выступает в данном сочинении как главный игровой принцип организации концерта как жанра. В то же время мотивно-тембровая техника реализует особый принцип формирования синтаксических конструкций, основанных на микромотивных единицах. В произведении обнаруживается специфическая тембротектоническая организация, где с помощью тембровой драматургии прочерчивается структура сочинения на макроуровне.

Ключевые слова: симфоническое творчество С. Пысларь, концерт для оркестра, тембровая драматургия

COMPOZITORUL BASARABEAN ÎN CĂUTAREA ȘCOLII NOI VIENEZE — SURSE DE INSPIRAȚIE ȘI TRANSFIGURARE

Cristian SPĂȚARU

masterand, compoziție, Universitatea de Muzică și Arte,
Viena, Austria

Imigrația muzical-artistică a devenit un proces absolut firesc odată ce a sporit conturarea diversității în cultura muzicală avangardistă, compozitorul fiind atras de cât mai multe tendințe și idei artistice ce depășesc limitele tradiționale. În spațiul unde societatea luptă să mențină un echilibru între tradiție și inovație, crește și nivelul de conștiință cultural-socială, unde manifestarea

artistică liberă devine o necesitate indispensabilă a individului creator.

În acest articol compozitorul își propune să illustreze procesul călătoriei sale către landșafturile noi ale muzicii occidentale în inima continentului european și fuziunii experiențelor de abordare a materialului folcloric într-un mod postmodernist. Punctul primordial de referință va servi *Cvartetul de coarde No.1*, care, în viziunea compozitorului, reprezintă cel mai bun exemplu și consecință a imigrației și readaptării culturale. Evident, pentru a cuprinde multitudinea formelor în care se manifestă muzica contemporană, nu e suficientă doar o singură piesă, un autor și nici o singură țară. Totuși, respirația acesteia poate fi simțită și auzită în cvartet, o aluzie la unii car cu patru roți pornit în căutarea/crearea „noii școli vieneze”.

Cuvinte-cheie: imigrație muzical-artistică, tradiție și inovație, creativitate, muzică contemporană

TRADIȚIE ȘI MODERNITATE ÎN SONATA PENTRU FAGOT ȘI PIAN DE VITALIE VERHOLA

Vladimir TARAN,

doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău,
Republica Moldova

Vladimir ANDRIEȘ,

doctor, profesor universitar interimar, Academia de Muzică, Teatru și
Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova

Moștenirea artistică a lui V. Verhola include lucrări de diferite genuri: operă, creații vocale și vocal-simfonice, muzică pentru film, muzică de estradă, prelucrări folclorice ș.a. Însă sfera preferată a creației sale o constituie muzica instrumentală.

În prezentul articol ne-am axat pe analiza *Sonatei pentru fagot și pian*, scrisă în anul 1973. Adresarea la genul de sonată denotă un anumit grad de maturitate și de încredere a autorului în propriile forțe, demonstrând totodată un înalt nivel de profesionalism componistic și o gândire creativă. Lucrarea vizată reprezintă un ciclu tradițional din trei părți: *Allegro risoluto*, *Largo* și *Allegro ma non troppo*. Din punct de vedere al tematismului, părțile se deosebesc prin apartenența la genuri diferite, astfel în prima parte se observă structuri ritmice apropiate jazz-ului, partea a II-a poartă amprenta unei balade meditative, iar partea a III-a include elemente ritmico-intonative împrumutate din muzica instrumentală folclorică.

Partea I-a este scrisă în formă de sonată, în care tratarea este înlocuită cu un episod bazat pe un material tematic relativ nou, însă înrudit atât cu T.P. cât și cu T.S. Spre deosebire de forma de sonată tradițională, în Sonata pentru fagot și pian de V. Verhola ambele teme în expoziție sunt prezentate în aceeași tonalitate, iar în repriză sună în tonalități diferite: T.S. începe în tonalitatea dominantei și se termină în tonică, iar T.P. este expusă integral în tonalitatea de bază, astfel putem despre o formă de sonată inversată atât din punct de vedere tematic (cele două teme fiind inversate cu locul), cât și sub aspect tonal. În **partea a II-a**, care constituie centrul liric al ciclului, constatăm utilizarea unei forme libere-plenare cu câteva etape de desfășurare muzicală în care aceleași elemente tematice sunt reluate în mai multe variante asigurând unitatea tematică a părții. La o privire mai atentă deslușim trăsăturile unei forme tripartite cu repriza sintetică și cu folosirea diferitelor procedee polifonice. **Finalul** este pătruns de un pronunțat caracter ludic, uneori grotesc, creat prin îmbinări eterofonice, contrapunerii solist-pian (și invers), întreg discursul fiind însoțit de structuri ritmice cu șaisprezecimi, ce conferă materialului muzical o mare doză de dinamism. Pentru articularea mai convingătoare a acestor imagini, compozitorul alege o formă individualizată, ce denotă trăsături ale mai multor forme: tripartită

mare, concentrică, sonată cu episod și repriză inversată cu elemente de variere.

În ansamblu, *Sonata pentru fagot și pian* de V. Verhola reprezintă o lucrare serioasă ce denotă o tehnică componistică elevată cu ajutorul căreia autorul reușește să creeze sonorități pregnante, expresive și convingătoare. Lucrarea ilustrează interesul compozitorului față de diferite domenii ale muzicii, elemente preluate din folclor sau cele împrumutate din jazz îmbinându-se firesc cu principiile de compoziție moștenite de la tradiția academică europeană.

Cuvinte-cheie: fagot, repriza inversată, sonată, V. Verhola

СТИЛЕВЫЕ ЧЕРТЫ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ ВАСИЛИЯ ЗАГОРСКОГО СКВОЗЬ ПРИЗМУ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ ФРАНЦА ШУБЕРТА

TRĂSĂTURILE STILISTICE ALE POEMULUI LIRIC DE
VASILE ZAGORSCHI PRIVITE PRIN PRISMA ESTETICII
ROMANTICE A CICLURILOR VOCALE
DE FRANZ SCHUBERT

Елена ТУРЯ,

докторант, преподаватель,

Академия музыки, театра и изобразительный искусств,

Кишинев, Республика Молдова

Лирическая поэма В. Загорского (1957) — первый вокальный цикл, написанный в Республике Молдова. Он стал также единственным образцом жанра в композиторском творчестве молдавского классика. Предназначенный для баритона и фортепиано, цикл объединяет пять романсов: *Imn, Cântec în amurg, Lăutăreasca, Dialog, Sună, vioară.*

Общая эмоционально-стилевая тональность произведения — романтическая, что выражается в образном строе музыки и поэтического текста, а также в характеристике средств музыкального языка. Это воспевание любви, любование природой, ощущение «гармонии мира», переданное обращением к народным музыкальным истокам — близостью танцевальным мелодиям молдавского фольклора, фактурной имитацией народной инструментальной музыки. Указанные качества исключительно рельефно выявляются при сравнении данного циклического опуса с первоистоками романтической камерно-вокальной музыки, а именно с творчеством главного «песенника» романтизма Франца Шуберта. *Лирическая поэма* особенно близка по стилиевой ориентации вокальному циклу *Die schöne Müllerin*.

Сходство и различие названных вокальных циклов проявляется в ряде их качеств. Тексты в обоих случаях созданы поэтами-профессионалами. Вильгельм Мюллер (1794–1827), автор слов к песням Ф. Шуберта, воплощал образы жизнерадостные, отличающиеся свежестью впечатлений, пластичностью и мелодичностью языка. «Последний романтик советского кино» Эмиль Лотяну (1936–2003), сочинивший стихи для *Лирической поэмы*, большинством поэтических и киноработ утверждал оптимистическое мироощущение жизни простых людей.

И у В. Загорского, и у Ф. Шуберта рассказ ведется от первого лица: это восторженный, полный сил юноша, причем у обоих композиторов главного героя сопровождает «друг» и «советчик»: у В. Загорского — скрипка, у Шуберта — ручей. Вокальная мелодия опирается на фольклорные интонации (соответственно, молдавские и немецкие), а аккомпанемент, не претендуя на главенство, тонко оттеняет общее настроение. Инструментальное вступление большинства песен строится на относительно законченной самостоятельной музыкальной идее.

Различия названных сочинений (помимо исторической и национальной принадлежности) касаются их драматургии и формообразования: у Ф. Шуберта цикл связан сюжетом, отдается предпочтение куплетной и куплетно-вариантной форме, фортепианная партия трактуется как гармоническая поддержка голоса; у В. Загорского романсы достаточно автономны, используются преимущественно сквозные структуры, инструментальное сопровождение наделено более самостоятельным значением.

Ключевые слова: Василий Загорский, Франц Шуберт, романтизм, песня, вокальный цикл, лирический герой, мелодия, фортепианная партия

REZEȘEASCĂ V. BURLEI: AVTORSKIE TRANSKRIPCII KAK VARIANTE KONSTANTNOJ HUDOŽESTVENNOJ IDEI KOMPOZITORA

**RĂZEȘEASCĂ DE V. BURLEA ÎN TRANSCRIEREA
AUTORULUI — VARIANTE ALE UNOR COSTANTE
ARTISTICE ALE COMPOZITORULUI**

Светлана ЦИРКУНОВА,
доктор искусствоведения, профессор,
Академия музыки, театра и изобразительный искусств,
Кишинев, Республика Молдова

Создание авторских транскрипций — распространенный путь варьированной мультипликации исходного авторского замысла. Чаще всего мотивом их возникновения выступают «заказы» конкретных исполнителей. Пьеса *Răzeșească* В. Бурли — эффектная миниатюра, существующая в пяти исполнительских вариантах: для фортепиано, для виолончели и

фортепиано, для фортепиано и струнного оркестра, для смешанного хора, для фортепиано с оркестром. Сравнение их между собой позволяет выявить соотношение инвариантных и вариантных элементов.

Главным стабильным элементом, обеспечивающим узнаваемость музыки транскрипций и идентифицирующим их как варианты единого художественного архетипа, является тематическая организация. Две темы (крайних частей и середины) связаны с моделированием жанровых признаков мужского народного танца рэзэшыска. В их выразительности на первый план выступает формульность кратких мелодических попевок с характерными ритмическими рисунками, которые развиваются методом точного и варьированного повтора. К числу стабильных элементов относятся тональные соотношения разделов и общая трехчастная структура.

Основным мобильным свойством транскрипций является исполнительский состав, вытекающие из его технических и выразительных возможностей трансформации фактуры и выбор главной тональности. В результате каждая из транскрипций получает индивидуальные черты, влияющие на детали ее образного строя. Меняется соотношение концертности и камерности, масштабности и миниатюризма.

***Ключевые слова:** Влад Бурля, миниатюра, транскрипция, исполнительский состав, фортепиано, виолончель, смешанный хор, струнный оркестр, тематическая организация, фактура*

CULTURA TRADIȚIONALĂ ÎN CONTEMPORANEITATE

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННОСТЬ

ASPECTE ALE INTERPREȚĂRII BALADEI ÎN MEDIU TRADIȚIONAL ȘI ÎN CONDIȚIILE CONTEMPORANE DE SPECTACOL

Svetlana BADRAJAN,

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

Zinaida BOLBOCEANU,

doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

Odată cu preluarea interpretării baladei și doinei în condiții contemporane de spectacol public și ruperea de mediul firesc de execuție, practic inexistent în prezent, deseori se produce o confuzie în tratarea interpretativă a speciilor folclorice date, cauzată pe de o parte de necunoașterea de către interpret a particularităților tradiționale de execuție, iar pe de altă parte, de existența unor elemente comune între baladă și doină. Acest fapt a determinat necesitatea analizei specificului tradițional de execuție a baladei și păstrarea acestuia în condiții scenice, ceea ce va permite promovarea și valorificarea patrimoniului cultural imaterial în noile condiții de manifestare artistică.

Cuvinte-cheie: baladă, interpretare, recitativ epic, condiții scenice, tradiție, patrimoniu cultural imaterial

**DESPRE MANIERA DE INTERPRETARE
A CÂNTECULUI PROPRIU-ZIS DIN VALEA NISTRULUI
(ÎN BAZA ÎNREGISTRĂRILOR AUDIO
DIN ARHIVA DE FOLCLOR A AMTAP)**

Diana BUNEA,

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

Vasile DRĂGOI,

doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
Chișinău, Republica Moldova

Articolul este axat pe înregistrările audio cu cântece lirice propriu-zise din localitățile situate pe ambele părți ale bazinului râului Nistru, ce se conțin în Arhiva de Folclor a AMTAP. Autorii efectuează o trecere în revistă a acestor materiale (localități, colportori ș.a.), studiind mai îndeaproape particularitățile manierei de interpretare a melodiilor. De asemenea, sunt relevate un șir întreg de elemente distincte al limbajului muzical precum: tempo-urile execuției și ornamentarea; emiterea vocală; cântarea la două voci; prezența unor elemente lexicale specifice ce apar în timpul cântării; structuri melodice, precum profilul melodic, corelația vers-melodie, cât și unele structuri morfologice specifice zonei. O parte din materialele analizate au fost colectate de către autori în cadrul unor expediții recente. Articolul conține mai multe exemple muzicale de cântece propriu-zise transcrise de autori, ce constituie un material reprezentativ pentru această subzonă folclorică.

Concluziile se referă atât la faptul unicității caracteristice speciei de cântec propriu-zis din spațiul delimitat, cât și la faptul că aceasta face parte din tezaurul tradițional muzical românesc, ce dăinuie și în prezent într-un areal deloc liniștit pe plan politic, în care românii întâmpină deseori dificultăți în afirmarea identității naționale.

Cuvinte-cheie: cântec propriu-zis, valea Nistrului, manieră de interpretare folclorică vocală, Arhiva de Folclor AMTAP

FENOMENUL CENZURII SOVIETICE ȘI REPERTORIUL ORCHESTREI FOLCLOR

Vasile CHISELIȚĂ,

doctor în muzicologie, Institutul Patrimoniului Cultural,
Chișinău, Republica Moldova

Orchestrale populare profesioniste reprezintă o nouă paradigmă și strategie de creație din perioada sovietică și postsovietică, cunoscută în etnomuzicologia modernă sub conceptul de „muzică neo-tradițională”. Evoluția repertoriului orchestrei populare de studio *Folclor*, fondată în anul 1967, în cadrul companiei de radio și televiziune a RSS Moldovenești (astăzi — IPNA Compania *Terleradio-Moldova*), a fost marcată de controlul, presiunea politică, cenzura ideologică totalitară și intervenția dirijistă, exercitate metodic de Consiliul artistic și redacțiile literare, în tandem cu administrația și organele de partid, fenomen specific politicii culturale, în perioada de până la 1990.

Demersul își propune să elucideze mecanismul (direcțiile estetice, factorii și actorii) implementării metodei realismului socialist în procesul formării repertoriului orchestrei *Folclor* (1967–1990). Tendința statului-partid de a dicta „structura, principiile ideologice și stilul oficial al culturii” (I. Golomstock) a favorizat

aplicarea instituțională a cenzurii ideologice ca „sistem de acțiuni și activități specifice, orientate spre asigurarea și deservirea intereselor puterii” (T. Goreaeva).

În contextul hegemonic al negocierii rolului muzicii neo-tradiționale, fenomenul cenzurii s-a răsfrâns, în mod direct, asupra structurii tematice, semantice și stilistice a repertoriului orchestrei *Folclor*. Prin aportul voit sau nevoit, refractar sau oportunist al profesioniștilor culturii (poetii, scriitorii, muzicienii școliți, compozitorii, aranșorii, folcloriștii, dirijorii etc.), au fost create și valorificate mediatic, sub formă de „comandă socială”, un șir întreg de genuri și specii ale așa-numitului „folclor sovietic”, un domeniu privilegiat al noii culturi populare, aservit ideologiei comuniste, care a exercitat un puternic impact propagandistic, formator și identitar asupra mentalului colectiv, a cărui consecințe se resimt până în prezent. Analiza partiturilor dezvăluie faptul, că ponderea folclorului sovietic în repertoriul „de epocă” al orchestrei *Folclor* constituie circa 30%, adică o treime din total. Cel mai expus sovietizării s-a dovedit a fi repertoriul vocal, prin crearea de noi texte sau prin prelucrarea/revizuirea ideologică a textelor folclorice vechi. Întru celebrarea victorioasă a regimului comunist au fost create diverse forme „pompoase”, grandilocvente, inclusiv în repertoriul instrumental. Comunicarea dezvăluie și exemplifică structura folclorului sovietic în repertoriul orchestrei în cauză.

Cuvinte-cheie: *cenzură ideologică, metoda realismului socialist, muzica neo-tradițională, folclor sovietic, repertoriu, genuri, specii despre „viața nouă”, orchestra populară „Folclor”, RSS Moldovenească*

**TRADIȚIE ȘI CONTINUITATE ÎN INTERPRETAREA
MUZICII BUCOVINENE:
TARAFUL FLOCEA DIN POJORÂTA — SUCEAVA**

Irina Zamfira DĂNILĂ,
doctor, conferențiar universitar,
Universitatea Națională de Arte
George Enescu, Iași, România

Comuna Pojorâta din județul Suceava este renumită ca o bogată vatră de istorie și tradiții străvechi românești din Bucovina. Sărbătorile de peste an și cele familiale sunt însoțite, până astăzi, de frumoase obiceiuri, păstrate și practicate de către tineri și vârstnici, conștienți și mândri de tezaurul spiritual pe care îl dețin, de generații.

Una dintre familiile bucovinene din Pojorâta, în care arta muzicală folclorică a fost transmisă din tată în fiu, este familia Flocea. Cel mai vârstnic membru al neamului de muzicanți ai Flocenilor este Gheorghe Flocea, născut în 1890, care cânta la fluier. Împreună cu Nicolae Zlăvoacă la vioară, Ilie Flocea la vioara a doua („hang”) și Ștefan Porcinescu (la cobză), au format un taraf, cântând cu măiestrie, în perioada interbelică, la hora satului, nunți, cumetrii și în sărbători, în Pojorâta și satele învecinate. Repertoriul acestor talentați interpreți autodidacți era format, în principal din melodii de joc neocazional zonale sau locale: Ciobănașul, Trilișești, Ardeleana, Fudula, Coasa, Cioful, dar și de joc ocazional din cadrul obiceiurilor cu măști animaliere (jocul Caprei), precum și melodii rituale de nuntă (*Jalea miresei — Ia-ți mireasă, ziua bună*) ș.a.

După cel de-al doilea război mondial, activitatea tarafului lui Gheorghe Flocea a fost continuată de patru dintre fiii lui Gheorghe Flocea, înzestrați cu har muzical: Octavian — la vioară („primaș”), Darie (vioara a doua, „hang”), Ion (la cobză) și Dragoș (la „braci” — violă). Aceștia au învățat, pe baza tradiției orale, repertoriul de melodii de joc practicat de tatăl lor, pe care l-au interpretat la

sărbătorile satului, dar și la unele festivaluri locale, precum și la activitățile artistice impuse de Festivalul Cântarea României, specifice perioadei dinainte de 1989.

Următoarea generație de muzicanți, care a activat începând cu anii 80, este reprezentată de nepoții lui Gheorghe Flocea: Dumitru, fiul lui Octavian Flocea, cânta la vioară și la dobă, iar Elena, fiica, căsătorită Grosu, cânta cu vocea și vioara. De asemenea, fiul lui Darie Flocea, Marcel, cânta la dobă. Doi dintre băieții Elenei Grosu au dus tradiția de muzicanți ai familiei până în actualitate: Romeo Constantin Grosu (născut în 1974) și Alexandru Mihai Grosu (născut în 1986). Primul dintre aceștia a învățat să cânte, ca autodidact, la 15 instrumente tradiționale, dintre care amintim fluierul, naiul, vioara, doba. El a devenit primul muzician profesionist al vechii familii de muzicanți bucovineni ai Flocenilor din Pojorâta, absolvind Academia de Teatru, Arte Plastice și Muzică *Gavriil Musicescu* din Chișinău. În prezent este profesor la Palatul Copiilor din Câmpulung, unde formează la rândul său copii și tineri, inițiindu-i în tainele muzicii tradiționale bucovinene. De asemenea, face parte, ca instrumentist, din renumitul ansamblu folcloric *Arcanul* din Fundu Moldovei. Și fiica acestuia, Teodora, îi moștenește talentul muzical, urmând cursurile Colegiului de Artă *Ciprian Porumbescu* din Suceava. Fratele mai mic al lui Romeo Grosu, Alexandru Mihai Grosu, a învățat încă din copilărie să cânte la cobză. Înzestrarea muzicală nativă și pasiunea pentru arta muzicală l-a determinat să își urmeze destinul de muzician, prin absolvirea cursurilor Facultății de Interpretare Muzicală, specializarea canto a Universității Naționale de Arte *George Enescu* din Iași. Predă chitara la Palatul Copiilor din Iași și este colaborator al Ansamblului de muzică tradițională *Teodor T. Burada* al Universității Naționale de Arte *George Enescu* din Iași.

Cuvinte-cheie: *taraful Flocea, muzicant, muzică folclorică instrumentală, perenitate, Pojorâta, Bucovina*

VALORIFICAREA FOLCLORULUI MUZICAL ROMÂNESC ÎN CONTEXTUL SOCIAL ȘI POLITIC AL SECOLULUI TRECUT

Veronica GASPAR,

doctor în muzicologie, conferențiar universitar,
Universitatea Națională de Muzică,
București, România

Ne propunem studiul modalităților de valorificare a folclorului românesc în muzica academică așa cum au fost reflectate de contextele sociale, culturale și politice ale secolului XX. Vom avea în vedere și aspectele legate de structura tradițională a muzicii românești și pe cele legate de etapele dezvoltării culturale a artei europene, accentuând în mod special arta muzicală. Un accent special va fi pus și pe problematica legată de aculturație, pe interferențele muzicii minorităților naționale și rolul lor în relația dintre muzica tradițională și cea a creatorilor profesioniști, precum și cele referitoare la evoluția mentalității culturale, atât în privința creatorilor — compozitori și interpreți — cât și în privința receptării publicului.

Cuvinte-cheie: tradiții muzicale, școală muzicală, aculturație, comunicare, public

FOLCLORUL COPIILOR ÎN DISCURSUL ȘTIINȚIFIC AL LUI DIMITRIE CANTEMIR

Victor GHILAȘ,

doctor habilitat, cercetător științific principal, director al
Institutului Patrimoniului Cultural, Chișinău, Republica Moldova

Subiectul, propus spre dezbateri se axează pe o ramură importantă a culturii orale și anume — *folclorul copiilor*, subiect prin

care intenționăm să realizăm o sinteză a unor particularități de conținut, de structură compozițională, modalitate de exprimare, funcție socială, specifice acestuia, văzute prin prisma operațiunii de generalizare a relatărilor oferite de Dimitrie Cantemir în paginile lucrării *Descriptio Moldaviae*. Acest aspect este unul destul de semnificativ și important, având în vedere ponderea substanțială a folclorului în discursul științific cantemirian.

Demersul pe care îl vom realiza se orientează spre elucidarea unui bogat și valoros repertoriu al culturii artistice din Țara Moldovei, integrat organic în economia tradițiilor și obiceiurilor autohtone, transformate în reprezentări spectaculare cu muzică și dans. Informațiile furnizate în *Descriptio Moldaviae* reprezintă o mărturie semnificativă cu valoare de document asupra culturii artistice colective de la răscrucea secolelor XVII–XVIII, practicate de copii în decursul anului și (sau) cu participarea acestora în calitate de actanți. În special, este bine redată latura etnografică a elementului muzical-coregrafic indigen în desfășurarea unor vechi practici — obiceiuri legate de sărbătorile calendaristice din perioada de iarnă (Colinda, Chiraleisa, Turca), de muncile agricole (Paparuda, Caloianul, Drăgaica) — reminiscențe ale unor mentalități ancestrale —, desfășurate după scenarii rituale, structurate coerent, în simbioză cu practicile de altădată întâlnite în mediul rustic. Se demarcă faptul că creația artistică a copiilor a avut în cuprinsul carpato-dunărean o circulație intensă, relevând un profund caracter de grup, sincretic, conținut tematic propriu, prilejul de manifestare fiind cel ocazional. Totodată, faptul că D. Cantemir plasează aceste producții în șirul practicilor eretice sugerează vechimea lor precreștină și originea păgână.

Prin conținutul pluridisciplinar (folcloristică, etnografie, geografie, științele naturii ș.a.) al *Descriptio Moldaviae*, autorul ei face dovada unui observator perspicace, care se apleacă cu multă atenție asupra realității înconjurătoare, consemnând și descriind aspecte specifice din viața spirituală a țării, inclusiv pe cele de

conotație artistică. Operând alternativ cu metoda observației directe, dar recurgând, totodată, și la investigația indirectă, luminatul domn furnizează informații prețioase asupra repertoriului artistic autohton, practicat la vârsta copilăriei acum trei secole, care, fără îndoială, constituie o sursă credibilă de cunoaștere și studiere a actului artistic în mediul său natural de desfășurare. Important este de menționat că, relatările lui D. Cantemir, comparativ cu cele ale multor călători, misionari, diplomați, cărturari sau cronicari fie străini, fie locali, sunt mult mai cuprinzătoare în sensul că ele nu se limitează doar la descrierile culturii artistice de la curțile protipendadei locale, ci și la actele culturale proprii altor medii sociale din Moldova, inclusiv la cele rurale.

În lumina ideilor cantemiriene, componenta folclorică, prezentă în lumea artistică a copiilor, constituie o modalitate prin care se manifesta viața spirituală a colectivităților umane indigene de la noi, proiectând astfel un tablou realist asupra culturii trecutului, cu posibilitatea de acces la tezaurul informațional, ce surprinde unele momente din geneza artei.

Cuvinte-cheie: Dimitrie Cantemir, folclorul copiilor, Descriptio Moldaviae, repertoriu muzical-coregrafic, cultură artistică

TIPURI DE ORNAMENTE ÎN MUZICA INSTRUMENTALĂ TRADIȚIONALĂ

Vitalie GRIB,

doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

Ornamentarea melodiilor în execuție violonistică în cultura tradițională românească are tangențe, în mare parte, cu ornamentica consemnată în muzica literată. Astfel, vom avea de a face cu

ornamentele clasice precum: apogiaturile, simple, duble, triple, multiple, superioare și inferioare, trilul, mordentul superior și inferior, grupetul, glissando-ul, ș.a. Acestea, însă, sunt îmbogățite în interpretarea violonistică lăutărească prin diverse alte procedee, cum sunt: apogiatura glisată, trilul glisat, mordentul glisat, în fapt, îmbinări ale procedeelelor cunoscute deja, dar aplicate într-o manieră particulară, precum și cu alte tehnici ornamentale. Tehnica violonistică populară, particularitățile procedeelelor de interpretare și transformările pe care le suferă vioara în mâinile instrumentiștilor de tradiție orală sunt izvorâte din necesitatea unei cât mai depline interpretări a melosului popular, fără a-i știrbi cu nimic bogăția conținutului și caracterul specific.

Cuvinte-cheie: ornament, tipologie, interpretare, clasificare, vioară, cultură tradițională, melos popular, lăutari

FOLK MUSIC IN THE CLASSICAL VIOLIN REPERTOIRE

MUZICA FOLCLORICĂ ÎN REPERTORIUL VIOLONISTIC ACADEMIC

Dhiani HEATH,

masterandă, Conservatorul Național Superior de Muzică și Dans,
Paris, Franța

Folk music has a long tradition of representing the culture of its people. In the folk music of many different nations, the violin, or fiddle, plays a very important role. The author views folk music as essential to the development of the violin repertoire in classical music. In fact, she presents classical music as an outgrowth of the living music of the people, passed down from generation to generation. Each culture's traditional musical folklore is a valuable heritage, without which, the classical music of today could not exist.

The wealth of Eastern European folklore is especially rich, providing inspiration to many composers.

In addition to describing the principal characteristics of Romanian and Hungarian folk traditions and its influence upon the contemporary works of composers such as Enescu and Bartok, the author lists a number of examples in which folk music from around the world has influenced the classical violin repertoire across the ages; from Baroque to the Modern era. Finally, the author concludes by stating the importance of incorporating folk music into the classical violin repertoire in order to preserve oral traditions and foster national musical identities.

Key-words: *violin repertoire, musical folklore, tradition, oral tradition, national musical identities*

VALENȚELE CULTURAL-ARTISTICE.
ASIGURAREA METODICO-ȘTIINȚIFICĂ A
PROCESULUI DIDACTIC ȘI A ACTIVITĂȚII
CONCERTISTICE DIN DOMENIU

КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЦЕННОСТИ.
НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ УЧЕБНОГО
ПРОЦЕССА И КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

**CHITARA CA INSTRUMENT POLIVALENT:
REPERE ISTORICE ȘI PERSPECTIVE CONTEMPORANE**

Maria BUNEA,

a. IV, licență, Universitatea de Muzică și Arte,
Viena, Austria

Autoarea prezintă mai multe contexte istorice, sociale, culturale în care chitara a avut un rol esențial. Se urmărește dezvoltarea chitarei pe continentul european din mai multe perspective, în diferite perioade istorice și spații culturale europene. Până la stabilirea modelului de construcție a chitarei moderne de către A. Torres în 1870, instrumentul a cunoscut diverse tipuri, unele dintre care au supraviețuit și sunt folosite până astăzi. Fiecare dintre aceste instrumente istorice are un rol deosebit și propriul context cultural fascinant, de care sunt legate numeroase nume de interpreți și compozitori, dar și lucrări importante pentru înțelegerea istoriei muzicii europene occidentale.

Procesul de instituire a chitarei ca instrument de concert în sec. XX nu a fost unul lipsit de dificultăți, având în vedere volumul sonor relativ scăzut specific instrumentului. O altă problemă a fost quasi-lipsa repertoriului romantic, cauzată de scăderea bruscă a

popularității chitarei la începutul sec. XIX, odată cu modernizarea mecanicii pianului. În sec. XX, o întreagă generație de chitariști a depus eforturi pentru a motiva compozitorii timpului să scrie pentru acest instrument. În rezultat, lucrări de B. Britten, H. Henze, I. Stravinsky, F. Martin, G. Scelsi ș.a. sunt astăzi în repertoriul concertistic al chitariștilor moderni. Cu toate acestea, autoarea consideră că acest proces este încă în dezvoltare, chitara clasică aflându-se în căutarea locului său pe scena muzicii academice în actualitate.

Interpreți străluciți au reușit să fie invitați în importante festivaluri internaționale de muzică clasică, alături de dirijori, orchestre și soliști de renume mondial la alte instrumente. Astăzi, compozitorii încearcă să descopere noi sonorități și să valorifice plener efectele și posibilitățile tehnice ale acestui instrument, a scrie pentru chitară nemaifiind atât de „exotic” ca acum 20–30 de ani.

O tendință relativ recentă este studiul instrumentelor istorice și a practicii de interpretare informată istoric, chitariști și muzicologi descoperind noi manuscrise și lucrări pierdute sau necântate până acum, și prezentându-le publicului larg, în concerte și înregistrări de CD-uri. Ca și de-a lungul istoriei, chitara astăzi este prezentă în cele mai diverse sfere muzicale, de la muzica academică contemporană până la jazz, rock și muzica folclorică a multor țări, rămânând unul din cele mai populare instrumente în întreaga lume.

Cuvinte-cheie: chitară, instrumente istorice, interpretare informată istoric, instruirea la chitară

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

Tatiana BUSUIOC,

doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

Santuzza din opera lui Pietro Mascagni *Cavalleria rusticana* este un personaj complex, integru, pentru redarea căruia în scenă se solicită din partea interpretei o înțelegere, o pătrundere în specificul conținutului verist și o mare dăruire. Maria Bieșu a creat cu măiestrie artistică, dramaturgică, vocal-interpretativă și, nu în ultimul rând, psihologică, un personaj unic și irepetabil al Santuzzei. Dotată cu o expresivitate muzical-artistică profundă, reputata noastră artistă a reflectat caracterul pasional al personajului prin culorile vocale inedite ale vocii sale, dezvăluind în mod polivalent și armonios starea interioară a Santuzzei. În mare măsură, datorită tehnicii vocale excelente a primadonei, talentului ei actoricesc, putem înțelege complexitatea acestui personaj feminin. Interpreta cucerește prin neobișnuința eleganță a vocalizelor, prin tehnica filigrană în aria „Voi lo sapete o mamma“. Posedând cu desăvârșire arta scenică, Maria Bieșu a știut să transmită starea de spirit a personajului, anume prin acest rol confirmând potențialul enorm ca vocalistă și impunându-se ca o actriță de o forță dramatică inegalabilă.

Cuvinte-cheie: dramaturgie, vocalitate, nuanțe, tehnică, culori, actorie, soprano, desăvârșire artistică, expresivitate muzicală

**CONCERTUL PENTRU ȚAMBAL ȘI ORCHESTRĂ
DE ALEXANDER TIMOFEEV: REPERE CONCEPTUALE
ȘI INTERPRETATIVE**

Ion CURTEANU,
masterand, Academia de Muzică *Ferenc Liszt*,
Budapesta, Ungaria

Autorul abordează creația lui Alexander Timofeev — remarcabil reprezentant al tinerei generații de compozitori autohtoni stabiliți peste hotarele țării. *Concertul pentru țambal și orchestră, op.3* reprezintă o pagină importantă în afirmarea țambalului ca instrument solistic în cadrul muzicii academice din Republica Moldova, fiind primul concert scris de un compozitor autohton pentru acest instrument. Pe lângă expunerea reperelor conceptuale ale lucrării, în articol sunt descrise și exemplificate noile tehnici de interpretare la țambal, introduse de compozitor, elemente ce contribuie la îmbogățirea paletelor sonore și tehnice ale instrumentului.

Aflându-se într-un proces de colaborare cu Alexander Timofeev, autorul articolului a interpretat lucrarea în premieră, fiind acompaniat de orchestra de tineret a Liceului de Muzică *Ciprian Porumbescu*, la Sala cu Orgă din Chișinău, pe 21 iunie 2014, în cadrul Concertului de deschidere a Concursului Internațional *Eugen Coca*. Astfel, articolul propune o analiză interpretativă într-o viziune conceptuală originală a acestei creații, atât din perspectiva primului interpret, cât și din cea a compozitorului însuși.

Cuvinte-cheie: țambal, muzică contemporană, *Concertul pentru țambal și orchestră de Alexander Timofeev*

**EVOLUȚIA ARTEI DE INTERPRETARE LA NAI ÎN
REPUBLICA MOLDOVA
ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX**

Andrei DRUȚĂ,

doctorand, lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

În articol sunt relevate mai multe aspecte ale evoluției artei de interpretare la nai în Republica Moldova: pe de o parte, acestea sunt strâns legate de apariția și dezvoltarea claselor de nai la instituțiile muzicale de învățământ mediu și superior din republică (apărute în anii 1970), iar pe de alta, a fost marcată de contribuția unor interpreți notorii. Artă de interpretare la nai a evoluat substanțial, prin creșterea măiestriei interpretative a lucrărilor academice și a unui larg repertoriu folcloric, de o dificultate tehnică sporită. Anii 1990 au constituit un apogeu al strălucirii naiului pe marile scene ale lumii, el afirmându-se ca instrument solistic în cele mai diverse genuri de muzică. Aceste succese au fost pregătite și condiționate atât prin contribuția constructorilor de nai, care au perfecționat substanțial latura tehnică a instrumentului, cât și a profesorilor de nai care au pus bazele studiului acestuia în învățământul muzical de specialitate.

Cuvinte-cheie: arta de interpretare la nai, arta de construcție a naiului, învățământ muzical de specialitate

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ В ТРИО *I.N.O.2* ВЛАДИМИРА РОТАРУ

PARTICULARITĂȚI INTERPRETATIVE A PARTIDEI PIANULUI ÎN TRIO-UL *I.N.O.2* DE VLADIMIR ROTARU

Наталья ДЖАЛИЛОВА,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительный
искусств, Кишинев, Республика Молдова, преподаватель,
Университет им. Инону, Государственная консерватория,
Малатья, Турция

В данной статье рассматривается фортепианное *Трио I.N.O.-2* Владимира Ротару, анализ которого является частью диссертационного исследования *Особенности исполнения партии фортепиано в цикле трёх Фортепианных Трио I.N.O. В. Ротару.*

В статье предполагается определить в первую очередь стилевые особенности этого сочинения, а также выявить характерные черты неофольклорного направления, приобретающего первостепенное значение в творчестве композитора.

Трио I.N.O.-2 создано В. Ротару в 2004 году на материале *Сонаты для скрипки и фортепиано*, посвященной дочери Елизавете. Оно состоит из двух неравноценных по объему частей — *Recitativ* и *Allegro scherzando*. Вторая часть является драматическим и динамическим центром произведения, первая выполняет функцию своеобразного пролога к ней.

Стиль неофольклоризма проявляется в обеих частях *Трио*. В первой части обнаруживаются лексемы фольклорных жанров дойны и баллады. В строфической форме (5 строф + *Coda*) они проявляются в богатой мелизматике, ритмике, варьировании интонационных попевок. Современная техника

композиционного письма обнаруживается в обращении к нетактированной ритмической системе, характерной для современной музыки конца XX – начала XXI веков.

Неофольклорная стилистика второй части акцентируется В. Ротару в обобщенной имитации фольклорных танцевальных мужских танцев, явным признаком которых служит несимметричная и неравнодольная ритмика. Она включает последовательность семь восьмых, две восьмых, шесть восьмых, четыре восьмых. Также выделяются характерная формула бас-аккорд и виртуозные пассажи шестнадцатыми. Следует отметить обращение автора к имитации цимбальной фактуры, которая чаще всего используется в партии фортепиано.

Стилистика неофольклоризма в данном сочинении гармонично совмещается как с классической ансамблевой фактурой, так и с новаторскими приемами техники письма. В обоих случаях при этом большую роль выполняют разнообразные полифонические приемы сочетания фортепиано и струнных инструментов.

Трио I.N.O.-2 получило заслуженное признание в интерпретации профессиональных исполнителей — Инны Сауловой, Надежды Козловой и Ольги Юхно, — которым оно и посвящено.

Трио I.N.O.-2 является ярким сочинением с образными контрастами, востребованным в концертной и педагогической практике в нашей стране и за рубежом.

Ключевые слова: *В. Ротару, камерный ансамбль, стилевые особенности, неофольклорные черты, ансамблевая фактура, полифонические приемы, фортепиано.*

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МЕТРОРИТМИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ В ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО МОЦАРТА

TRATĂRI INTERPRETATIVE ALE PARTICULARITĂȚILOR METRO-RITMICE ÎN TRIO-URILE PIANISTICE MOZARTIENE

Даниел ФЕДОРИАН,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительный
искусств, Кишинев, Республика Молдова, преподаватель,
Университет им. Инону, Государственная консерватория,
Малатья, Турция

Данная статья посвящена одному из важнейших исполнительских принципов, касающихся интерпретации метроритмических особенностей в *Трио для фортепиано, скрипки и виолончели* Моцарта. Его смысл заключается в сохранении метроритмической ровности на протяжении всего музыкального материала.

Практически вся доромантическая музыка, в особенности эпохи Барокко и последующей классической эпохи, неразрывно связана с формирующим, структурирующим метрическим и ритмическим чувством. Это основополагающая ритмическая пульсация вне зависимости от характера произведения в буквальном смысле заряжает всю музыкальную основу животворящей энергией. Основные темповые ориентиры также известны. Чаще всего это *Allegro* для первых частей с ритмической пульсацией четверти 120–140, *Andante* для средних частей с пульсацией 70–85. Для более контрастного характера медленной части в *Largo* или *Adagio* скорость четверти падает до 45–60. И наконец, для финальных, быстрых частей кроме *Allegro* есть *Vivace* и *Presto*. Можно сказать, что в основном в музыке двух предромантических эпох главенствуют эти четыре темпо-ритмических канона. Таким образом, заданная вначале

метроритмическая пульсация выдерживается на протяжении всей части, за исключением некоторых замедлений и ускорений в кульминационно-смысловых эпизодах.

Внутренняя ритмическая пульсация присутствует повсеместно, как в аккомпанирующей партии фортепиано с опорой на основные доли, так и в партиях скрипки и виолончели, где используются более мелкие длительности, например, восьмые или шестнадцатые. Таким образом, вся ритмическая вертикаль прорисовывается очень внятно и ярко. В таком случае музыкальный язык в большой степени опирается на пульсационный принцип, который является энергообразующим и идейным началом в том смысле, что характер произведения полностью передается посредством ритмического алгоритма. Важнейшим исполнительским принципом является абсолютная ритмически выдержанная вертикаль, когда все звучащие ноты не только по горизонтали, но, в первую очередь, по вертикали словно нанизаны друг на друга. Речь идет о совпадении как основных долей, так и мельчайших длительностей по ритмической вертикали, что подразумевает точнейшую ритмическую синхронность всех включенных инструментов. Можно допустить некоторое фразировочное дыхание, когда заданный пульс немного расширяется или сужается в зависимости от незначительных ритмических особенностей. Но эта небольшая ритмическая свобода ни в коем случае не должна использоваться преувеличенно; заданное небольшое характерное изменение должно в равной степени соблюдаться всеми участниками ансамбля. Слышать и слушать друг друга, понимая, кто в каждом конкретном случае является задающим ритмический импульс, а кто должен следовать этому посылу.

Ключевые слова: Моцарт, *Фортепианные трио*, метроритмические особенности, ритмическая пульсация

RUDOLF STEINER — EURITMIA ȘI PEDAGOGIA WALDORF

Rosina Caterina FILIMON,

doctor în muzică, lector universitar,
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*,
Iași, România

Rudolf Joseph Lorenz Steiner (1861–1925), filosof, pedagog, artist, ezoterist, orator austriac, este cunoscut prin intermediul a peste 350 de volume ca inițiator al Euritmiei, al școlii și pedagogiei Waldorf, cercetător al operei lui Goethe, fondator al antropozofiei și al Societății Antropozofice, creator al medicinei antropozofice, al agriculturii biodinamice. Campania dusă de Steiner în favoarea ideii sale politice despre societatea tripartită a avut succes în rândul clasei muncitoare și a dat naștere primei școli Waldorf (1919, Stuttgart). Activitatea practică a grădinițelor și școlilor Waldorf, din perspectiva istorică, demonstrează legături apropiate cu tendințele educației contemporane: instituțiile de învățământ au autonomie financiară și de predare, părinții și educatorii colaborează având interese comune în dezvoltarea copilului. Disciplinelor tradiționale li se conferă un nou sens, conform pedagogiei steineriene, la care se adaugă altele noi, propuse de Steiner: euritmia pedagogică, artistică și terapeutică, educația plastică, serbările cu manifestări muzicale, lirice și dramatice. Numeroasele manifestări artistice au ca scop dezvoltarea și armonizarea capacităților intelectuale, emoționale, fizice ale copilului, oferind o educație holistică.

Scrierile teoretice și filosofice ale lui Steiner atrag atenția prin diversitatea lor și devin uneori subiectul unor înflăcărute polemici. Ideile sale reformatoare au și în prezent un impact major în multe domenii, mai ales în educație, medicină și agricultură. Inovațiile steineriene sunt aplicate în școlile Waldorf, școlile de

euritmie, instituțiile de pedagogie curativă și în clinicile antropozofice.

Cuvinte-cheie: Rudolf Steiner, Euritmia, Pedagogia Waldorf, educația holistică, pedagogia curativă

EKPHRISIS ȘI INTERTEXTUALITATE MUZICALĂ ÎN IMAGINARUL ARTISTIC AL LUI I. DRUȚĂ

Ana GHILAȘ,

doctor, conferențiar universitar, cercetător științific coordonator,
Institutul Patrimoniului Cultural,
Chișinău, Republica Moldova

În comunicare este abordată o problemă ce se referă la interferența artelor — muzică, dramaturgie, literatură — din perspectiva metodelor de cercetare inter- și transdisciplinare: intertextualitatea și ekphrasis-ul. Paradigma comunicativ-pragmatică a investigării textului artistic la ora actuală include și aceste concepte: „ekphrasis”, definit ca descrierea unei opere de artă (pictură, muzică, frescă, sculptură ș.a.) într-un text literar, și „intertextualitate” — relație a unui text cu alte texte pre-existente (la nivel de citare, aluzie, reluare, scene, personaje ș.a.).

În imaginarul artistic al lui Ion Druță atestăm elementul muzical în structura discursului, ca parte componentă a intertextualității sau a ekphrasis-ului și care, la rândul lor, imprimă acestuia diverse valențe: cognitive, axiologice, estetice, diegetice etc. Evidențiem rolul intertextualității de sorginte muzical-folclorică: fragmente de cântece tradiționale (în proza scurtă și în romanele autorului), care sunt comentate de narator și care contribuie la caracterizarea personajului, la sugerarea stărilor lui și, în ultimă instanță, la lirizarea discursului artistic. Alteori, cântecul tradițional

sugerează posibile destine ale personajelor, creând o atmosferă sumbră, încordată.

Ekphrasis-ul muzical impune regula simultaneității desfășurării obiectului descrierii și a descrierii propriu-zise, având în vedere că discursul ekphrastic și opera muzicală comportă, ambele, caracter temporar. În textul narativ, ekphrasis-ul extrage imaginea din conceptualizările sale și o redescoperă ca poveste spusă de autorul ei, provocând nu doar demararea epicului, ci și lirizarea lui în textul druțian. În dramaturgia sa, ekphrasis-ul muzical se manifestă ca un comentariu al autorului în didascalii, cu valențe de creare a atmosferei, de pregătire a acțiunii din dialogul personajelor, dar și de caracterizarea a acestora. Constatăm, totodată, că atât în textul dramaturgic druțian, cât și în cel narativ, intertextualitatea și ekphrasis-ul muzical se manifestă și ca elemente de creare a teatralității în acțiunea artistică: contribuie la plăsmuirea imaginilor cu valențe de scenicitate, spectaculozitate, pre-mizanscenă ș.a.

Cuvinte-cheie: intertextualitate, ekphrasis, dramaturgie, muzică, literatură, teatralitate

ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА АРКАДИЯ ЛЮКСЕМБУРГА В КОНЦЕРТНОЙ ПРАКТИКЕ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

LUCRĂRILE COMPOZITORULUI ARCADIE LUXEMBURG ÎN PRACTICA INTERPRETATIVĂ CONCERTISTICĂ

Emil LUXEMBURG,

M. Mus., Orchestra and Band conductor, Music theory and Violin
teacher, Children's Creative & Performing Arts Academy,
San Diego, California, USA

Аркадий Люксембург — член Союза Композиторов Молдовы, бывшего СССР, Израиля и ASCAP в США. Он является автором симфонической картины *Андриеш* по мотивам молдавских сказок, *Симфониетты* для оркестра, симфонии для струнного оркестра *Памяти Жертв Холокоста*, написанной под влиянием образов жертв Холокоста музея Катастрофы в Иерусалиме и впервые исполненной и записанной Румынским симфоническим оркестром в Бухаресте, а также 2-х фортепианных концертов и концерта для виолончели с оркестром, 2-х сюит для струнного оркестра, *Молодёжной увертюры*, *Вариаций* для оркестра, *Юморески* для оркестра, *Элегии* и *Рэгтайма* для оркестра, симфонической баллады для голоса с оркестром, произведений для фортепиано: сюиты *Акварели*, *Памяти Гершвина*, *Памяти Шостаковича*, пьес для фортепиано, струнных и духовых инструментов, ансамблей, хоров, музыки к фильмам.

В своём творчестве А. Люксембург использовал молдавский и американский фольклор (*Симфониетта*, *Юмореска* для оркестра и других инструментов), джазовые элементы (*Элегия* и *Рэгтайм* для оркестра, Сюита №2 для струнных, Сюита №2 для струнного квартета, Сюита для фортепиано *Памяти Гершвина*, *Прелюды* для фортепиано, Сюита для ансамбля саксофонов, Сюита для виолончели и фортепиано, Сюита для кларнета и фортепиано), а также современные музыкальные средства, серийную технику.

Произведения композитора изданы, записаны на радио, телевидении, на пластинках и компакт дисках. Его произведения исполнялись в бывшем СССР, Румынии, Венгрии, Чехии, Словакии, Италии, Франции, Израиле и США.

В кишиневский период был создан Первый концерт для фортепиано с оркестром (1964 г., дипломная работа молодого композитора), имевший большой успех у публики. Работая преподавателем музыкально–теоретических дисциплин и

композиции в Кишинёвской консерватории (ныне АМТАР), музыкальном училище имени Штефана Няги и средней специальной музыкальной школе десятилетке имени Коки (ныне лицей имени Ч. Порумбеску), А. Люксембург не только воспитал многих молдавских композиторов и исполнителей, но и оставил важную часть своего композиторского наследия.

С 1990 по 1995 А. Люксембург работал преподавателем теории музыки и фортепиано в Иерусалимском педагогическом колледже имени Давида Елина. Израильский оркестр города Раанана избрал его 1-ю струнную сюиту для своих гастролей во Франции и Израиле. В 1997 году по заказу молодёжного оркестра города Гранд Рапидс, штат Мичиган США, была написана и исполнена *Молодёжная увертюра*. Дирижёр Джон Веренау из Гранд Рапидс Симфони играл его *Элегию и Рэгтайм*. Юношеский оркестр исполнил *Вариации* для оркестра.

В последние годы Аркадий Люксембург жил и работал в городе Сан Диего в Калифорнии в США, где преподавал фортепиано, композицию и музыкально-теоретические дисциплины. Он работал в San Diego State University, Messa College, и в California Ballet.

Его музыку в Сан Диего исполняли оркестры: *New City Sinfonia* — сюита №2 для струнных, *Tiferet Israel Orchestra* — *Элегия и Рэгтайм*, *Юмореска* для оркестра. Оркестр *Point Loma* с успехом исполнил сюиту №1 для струнного оркестра. Авторские концерты из произведений А. Люксембурга прошли с успехом в залах *Athenaeum* и *San Diego Public Library*.

ARC musical-historique — так называется проект и серия концертов, организованных пианисткой Екатериной Барановой, живущей сейчас во Франции, цель которых — восстановление, распространение и продвижение молдавской классической музыки XX века.

Благодаря проекту, были организованы концерты и записи французских музыкантов в Кишиневе и других городах

Молдовы и Европы. Вот уже второй год в этих концертах исполняется музыка композитора Аркадия Люксембурга. 15 февраля 2018 года оркестр Органного зала в увеличенном составе, под руководством французского дирижера Николаса Крюгера (Nicolas Kruger) и французской пианистки Элиз Башур (Elise Vachour), исполнил его Первый концерт для фортепиано с оркестром. А 18 февраля в исполнении этого же оркестра в Органном зале прозвучал Концерт для виолончели с оркестром, дирижер Кристиан Спэтару (Cristian Spataru), солировала французская виолончелистка Хелен Даутри (Helene Dautry). Концерты прошли с успехом и вызвали живой интерес у слушателей.

Первый фортепианный концерт состоит из 3 контрастных по стилю и характеру частей: I. *Allegro non troppo*, II. *Andante semplice*, III. *Moderato poco allegro*.

Концерт для виолончели с оркестром был написан в середине 80-х годов, первым исполнителем его явился молдавский виолончелист Ион Жосан. Произведение отличается необычной для классического концерта двухчастной формой, навеянной строением народной молдавской баллады: I. *Risoluto ad libitum*, II. *Allegretto giocoso*. По мнению многих музыкантов-профессионалов, музыка фортепианного и виолончельного концертов продолжает звучать современно и актуально и в наше время.

Ключевые слова: Аркадий Люксембург, композитор, концерт для фортепиано, концерт для виолончели, исполнение, проект ARC musical-historique

CREAȚIA COMPONISTICĂ ȘI RE-CREAREA PRIN INTERPRETARE

Valentin MALANEȚCHI,

a. IV licență, Conservatorul *Mozarteum*,
Salzburg, Austria

În calitate de pianist-interpret, autorul articolului încearcă să găsească, să traseze „drumul înapoi” de la finalizarea actului artistic muzical — interpretarea și transmiterea mesajului muzical — spre originile muzicii, conturând, totodată, metodele folosite pentru a-i da o formă „materială” — transpunerea unei idei în sunete măsurabile și, eventual, caractere grafice concrete, definibile.

Ca primă și cea mai simplă formă de compoziție, accesibilă și practică de un număr probabil majoritar de oameni, este considerată simpla „îngânare” a unor cuvinte, eventual versuri, de o lungime minimă. Recunoaștem acest tip de expresie a experienței muzicale în melodiile populare, care au apărut fără o pregătire specială, instinctiv, prin simpla prelungire a vocalelor și prin trasarea unui contur melodic în conformitate cu intonația vorbită, care reflectă încărcătura emoțională a textului. Acest tip de compoziții ar putea fi tratate ca o „resursă naturală”, ca un „zăcământ natural”.

Ca pas următor, se pune în discuție trecerea spre utilizarea acestor resurse într-o formă de o complexitate sporită, care ține deja de domeniul artei, apărută, probabil din necesitatea de a exprima idei, imagini și trăiri interioare mai complexe. Aceste aptitudini, fiind exersabile, sunt puse doar (în mod optim) la dispoziția aceluiași origini ale ideilor muzicale în forma lor pură. Caracteristicile melodiilor simple, originale, se extind la o scară mai mare asupra întregii compoziții. Astfel, este încurajată creația coerentă, organică, care are un spirit de „naturalețe”.

La etapa finală a actului muzical, și anume interpretarea, se urmărește înainte de toate recunoașterea de către interpret a calității

acelui sentiment sau energii originale, care este și „cauza” existenței lucrării muzicale. Se consideră un avantaj cunoașterea procedeelelor tehnice de compoziție, precum forma, armonia, studiul melodiei, pentru o înțelegere și o *decodare* cât mai eficientă a mesajului inițial. Într-un final, interpretul își pune aptitudinile sale interpretative exersabile, la fel ca și compozitorul, în slujba aceluiași izvor artistic.

Împărtășirea experiențelor existenței umane, sau, mai bine zis, a *devenirii* umane, este considerat scopul întregului proces. Aceste idei (văzute dintr-o altă perspectivă și ca patrimoniu cultural) influențează personalitatea celui ce se lasă expus, astfel îmbogățindu-l și ajutând devenirii lui spirituale.

Cuvinte-cheie: re-interpretare muzicală, idee muzicală, aptitudini interpretative, creație componistică

MIJLOACE DE EXPRESIVITATE COMONISTICE ȘI INTERPRETATIVE ÎN SUITA CORALĂ CINE N-ARE DOR DE LUNCĂ DE T. ZGUREANU

Mihai MIHALAȘ,

doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

Folclorul românesc a fost și rămâne un nesecat izvor de inspirație pentru majoritatea reprezentanților școlii componistice din Republica Moldova din a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI, fiecare dintre ei găsind mijloace originale de valorificare a moștenirii folclorice. Astfel, prelucrări de melodii populare întâlnim în creația compozitorilor Șt. Neaga, V. Zagorschi, Z. Tkaci, G. Strezev, I. Macovei, T. Zgureanu ș.a.

Creațiile pentru cor semnate de Teodor Zgureanu reprezintă o pagină importantă din muzica corală a Republicii Moldova. Prin tot ce a scris compozitorul T. Zgureanu, s-a arătat un adevărat patriot și

iubitor de țară și de națiune. El folosește în creația sa texte literare și poetice pline de sens și inspirație. Prin intermediul ideilor sale componistice, compozitorul reușește să exprime plenar sensul textelor poetice. Miniaturile corale ale lui T. Zgureanu sunt variate ca idei și tematici pe care le abordează compozitorul și bogate prin multitudinea de mijloace de expresivitate utilizate pentru transpunerea lor muzicală.

Una dintre lucrările de inspirație folclorică care face parte din palmaresul creației lui T. Zgureanu este suita corală *Cine n-are dor de luncă*. Acest ciclu conține trei miniaturi și se remarcă printr-o scriitură corală diversă ce include melodii acompaniate, scurte imitații polifonice, unisoane generale, precum și structuri omofono-armonice. Pe lângă acestea, putem observa o serie de mijloace de expresivitate cum ar fi: melodicitate, ritmuri punctate sau sincopate, diverse procedee de articulare care sunt îmbinate firesc cu textul poetic.

Audierea acestei suite corale creează o bună dispoziție prin desfășurarea bine structurată a întregului material muzical. De remarcat este faptul că tempoul acestei suite crește cu fiecare număr ce urmează, astfel se formează un *crescendo* în mișcare de la prima parte, *Andante*, spre culminație, în finalul *Allegretto Giocoso*.

În procesul de pregătire și interpretare a acestei suite corale în fața dirijorului cât și a interpreților apar o serie de dificultăți, în special de ordin tehnic, pe care intenționăm să le analizăm și să propunem unele soluții pentru depășirea lor.

Cuvinte-cheie: formă muzicală, interpretare, inspirație folclorică, imitație polifonică, mijloace de expresivitate, mijloace tehnice, miniatură corală, suită corală, T. Zgureanu

PARTICULARITĂȚILE ARTEI DIRIJORALE ALE LUI SERGHEI LUNCHEVICI

Elena MIRONENCO,

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

Zinaida BRÎNZILĂ-COȘLEȚ,

doctorandă, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

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

Dorința sa a fost aprobată de comisia de examinare condusă de Boris Miliutin, care a fost prim-dirijor la orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Republica Moldova. Om de înaltă cultură și un adevărat maestru în domeniul artistic, promotor al tradițiilor renumitei școli de dirijat academic din Petersburg, intuindu-i talentul, B. Miliutin l-a acceptat pe Serghei Lunchevici în clasa sa.

Cu o satisfacție deosebită, B. Miliutin i-a transmis studentului său principiile de bază și tainele profesiei, contribuind la dezvoltarea multilaterală a personalității tânărului muzician instrumentist. Concomitent cu orele de dirijat simfonic, în ultimii doi ani de studii la conservator, S. Lunchevici a fost inclus în grupul primelor viori ale orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat din Republica Moldova. Curând el devine un violonist de frunte în cadrul acestei orchestre.

Absolvind Conservatorul din Chișinău în anul 1957 la două specialități, S. Lunchevici nu avea nici o îndoială că va activa în continuare în orchestra simfonică a Filarmonicii, fapt care i-ar permite în scurt timp să devină dirijor de orchestră simfonică: visul său cel mare.

Dar soarta a dispus să fie altfel: Ministerul Culturii a Republicii Moldova i-a propus pe neașteptate să devină „lăutar” numindu-l dirijor al orchestrei de muzică populară a Filarmonicii. În același an, orchestra a fost denumită *Fluieraș*. Această întorsătură bruscă în cariera sa de tânăr muzician, la început i-a produs o stare de confuzie, de dezorientare profundă. Într-adevăr, muzicienii-lăutari se deosebesc substanțial de muzicienii care aveau studii de școală academică. Ei erau în același timp și muzicanți, și poeți, interpretând și compunându-și singuri melodiile.

Colegii săi mai în vârstă au primit cu bucurie propunerea de a fi conduși de talentatul violonist Serghei Lunchevici. Numai peste un an de muncă creatoare, și anume în 1958 este numit conducător artistic și prim dirijor al orchestrei *Fluieraș*. Cu toate că avea studii academice, ele nu-i asigurau posibilitatea de a asimila materialul pentru a-și atribui rolul de „primaș”. Acest rol specific presupune combinația a două funcții – prim violonist și dirijor al orchestrei de muzică populară. În acele momente grele, lui S. Lunchevici i-au venit în ajutor lăutarii angajați în orchestră și, mai ales, legendarul Isidor Burdin (1914–1999) — violonist, compozitor, folclorist și conducător al diverselor formații de muzică populară autohtone, personalitate marcantă din istoria culturii din Republica Moldova. Pentru Serghei Lunchevici, el a devenit un dascăl adevărat, care l-a familiarizat cu secretele artei interpretative și orchestrale lăutărești. Lecțiile de teorie și practică alături de maestrul artei lăutărești I. Burdin i-au permis lui S. Lunchevici să cunoască deosebirea esențială dintre interpretarea violoniștilor-lăutari și cea a violoniștilor cu profil academic.

Cu ajutorul lui I. Burdin, Serghei Lunchevici a asimilat repede specificul de dirijare lăutărească. În scurt timp, S. Lunchevici a știut să îmbine strălucit nu numai școala academică de vioară cu maniera populară de interpretare, dar și să dirijeze, interpretând. În curând S. Lunchevici și-a format un stil aparte de interpretare lăutărească, stil alimentat și ridicat pe cea mai înaltă treaptă a măiestriei în urma studiilor profesioniste academice.

S. Lunchevici a îndrăgit muzica populară, a îndrăgit dansurile populare atât de mult, încât a renunțat la ideea de a deveni dirijor de muzică simfonică. Muzica populară moldovenească a devenit sensul vieții sale.

Cuvinte-cheie: Serghei Lunchevici, Boris Miliutin, Isidor Burdin, artă dirijorală, orchestră simfonică, arta lăutărească, prim dirijor, conducător artistic, orchestra Fluieraș

EARLY RECORDINGS OF PIANO PLAYING, CHANGING OF PERFORMANCE STYLE

ÎNREGISTRĂRI TIMPURII ALE INTERPRETĂRII LA PIAN ȘI SCHIMBĂRILE STILULUI INTERPRETATIV ÎN ACTUALITATE

Marcell PETŐ,

master în muzică, Liszt Ferenc Academy of Music, Ungaria

Compared to the dimensions of our music history, recorded music is really young with its about hundred years. However, looking at the richness and the changes of this century, it seems to deserve calling it a *history* and the first recordings *historical*. As since about the 1960's we are producing an industrial amount of music recordings, we might forget to listen to the early ones. If we do, it can be very surprising. We will not find the difference in the level of

professionalism. What we can feel is that the performers of that time had a different approach to musical works and used the tools for interpreting in a different way. We can hear things that are different from what we learned during our performance studies, and sometimes even different from what we can find in the scores – according to what we learned about reading scores. Let us call the way of playing, the use of tools for interpreting a *performance style*: the way how a performer diverges from the basic acoustic dimensions in order to emphasize the importance of a musical component and to realise the intentions of the composer. What we can see is that performance style has changed a lot during the past century and it may be worth looking at the early recordings to see if there is anything we can learn from them. For better understanding these surprising elements it is necessary to look into the roots that they derive from: the milieu that the performers were grown up and worked in. Looking at this topic we will immediately realize that the changes in the way of playing root strongly in the changes of our life during the past century.

Key-words: early historical piano recordings, performance style, the changes in the way of playing

МАРИЯ ЧЕБОТАРИ И ФАШИЗМ

MARIA SEBOTARI ȘI FASCISMUL

Сергей ПИЛИПЕЦКИЙ,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Республика Молдова
солист Национального театра оперы и балета им. М. Биешу
Кишинев, Республика Молдова

Выдающаяся молдавская певица Мария Чеботари сделала блестящую европейскую карьеру в первой половине XX в. Почти все годы жизненного и артистического пути примадонны пришлось на время фашистской диктатуры: ее установления, развития и краха в результате Второй мировой войны. Будучи одним из женских символов сцены и экрана Третьего рейха, артистка, как и многие другие деятели искусства, испытала на себе большое влияние фашистского режима, что негативно повлияло на размах ее карьерного продвижения. В годы войны, несмотря на то, что одной из задач национал-социалистов была поддержка немецкого искусства в экстремальных условиях, межнациональные культурные связи оказались разорванными, театры, концертные залы, студии звукозаписи и другие учреждения культуры — уничтоженными. Финальный послевоенный этап творчества М. Чеботари, завершившийся в Вене преждевременной смертью певицы в 1949 г., также совпал с послевоенными годами разрухи и денацификации.

Со всей ответственностью можно утверждать, что главной причиной взлета и огромной популярности певицы являются исключительно собственное уникальное дарование, умное поведение в опасных обстоятельствах и лишь в последнюю очередь поддержка тоталитарного режима. Несмотря на то, что певица пользовалась особым расположением нацистских властей, она не занималась политикой, ограждаясь от нее напряженной творческой работой. Конечно, успех певицы не был полным из-за катастрофической политической обстановки. Можно предположить, что именно данная историческая ситуация во многом способствовала формированию ее волевого характера, а также способности видеть и ценить главное в жизни и работе.

Ключевые слова: Мария Чеботари, фашизм, культура, творчество, война, денацификация

ASPECTE ALE ARTEI INTERPRETATIVE TRADIȚIONALE LA ACORDEON ÎN REPUBLICA MOLDOVA: PERIOADA POSTBELICĂ

Nicolae SLABARI,

doctor, lector universitar, șeful Arhivei de folclor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

Având în obiectiv de studiu acordeonul — ca instrument tradițional, reflectat prin repertoriu și reprezentanți instrumentiști (lăutari), a fost necesară consultarea diferitor surse istorice, etnologice, etnomuzicologice, internet și interviuri (realizate cu personalități/reprezentanți ai muzicii tradiționale) despre evoluția acestuia (acordeonului) în Republica Moldova, acoperind perioada de timp postbelică.

Pornind de la particularitățile tehnico-constructive, este știut faptul că acordeonul este un instrument polifonic, portativ, cu rezervor de aer și claviatură, care s-a bucurat de o mare popularitate în perioada interbelică (legat de epoca de glorie a tangoului, de unde va fi preluat în muzica tradițională a mai multor popoare). La general, în spațiul românesc, acordeonul s-a făcut remarcat atât prin rolul solistic cât și de acompaniament (dublând sau înlocuind mai multe instrumente precum: țambalul, braciul, chitara) în orchestrele de muzică populară/ansambluri tradiționale încă pe la mijlocul perioadei interbelice. Acest instrument (acordeonul) a fost promovat de instrumentiști virtuozii din România, precum: Marcel Budală, Fărâmiță Lambru, Ilie Udilă, Ion Onoriu, Vasile Pandelescu, Costel de la Bolentin, Viorel Fundament, George Ene (zis Ionică Minune),

Constantin Lăcătușu (zis Fulgerică), Marian Bățănași (zis Mexicanu) ș.a.

În Republica Moldova acordeonul ca instrument tradițional se remarcă în perioada postbelică și își păstrează popularitatea până în actualitate prin personalități/acordeoniști precum: Dumitru Gheorghiuță, Sergiu Pavlov, Ion Neniță, Aurel Gada, Vasile Eșanu, Boris Lachei (Lachi), Arsenie Pavliuc, Alexandru Vacarciuc, Emil Croitoru, Ion Tălămbuță, Petrică Sârbu, Andrei Porcescu, Mihai Bătrânu, Sidor Rusu, Oleg Nedelea, Ion Dascăl, Petrea Neamțu, Timofei Tregubencu, Ion Caranfil, Constantin Rotaru, Vasile Rusu, Victor Coman, Petrea Baranciuc, Vasile Dumincă, Veaceslav Palcă, Mihai Amihalachioaie, Ion Olaru, Edgar Ștefăneț, Mihai Sorocan, Vitalie Advahov ș.a.

Cuvinte-cheie: arta interpretativă tradițională, instrument tradițional, acordeon

TRANSCRIEREA PENTRU ACORDEON: CONSIDERAȚII GENERALE

Petru ȘTIUCĂ,

doctorand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

Articolul se referă la mai multe aspecte generale legate de transcrierea lucrărilor academice pentru acordeon, acest proces fiind tratat întâi de toate ca unul creativ, ce pornește de la viziunile artistice ale compozitorului și ale interpretului. Sunt expuse obiectivele centrale ale transcrierii, cât și particularitățile legate de timbru, registru, factură, ritm, dinamică ș.a., evidențiind faptul că la baza procedeele tehnice ale transcripției se află echivalența emotivă-conceptuală a factorilor de expresie muzicală a instrumentelor. De asemenea, se subliniază și rolul pe care-l are autorul transcripției în

acest proces, care, ca și interpretul, trebuie să pătrundă în conținutul emoțional și conceptual al lucrării originale și să o transcrie în forme noi, ce asigură păstrarea conținutului ideatic al acesteia. Din această cauză transcripția în formă scrisă obține statutul unui text muzical de sine stătător, căci interpretul nu abordează textul original, ci lucrarea transcrisă.

Cuvinte-cheie: transcriere muzicală, acordeon, factură, ritm, dinamică, timbru, registru

FANTEZIA RUSTICĂ *PRIN VOLOȘENI* DE TUDOR CHIRIAC: PERSPECTIVE INTERPRETATIVE

Radu TĂLĂMBUȚĂ,

doctorand, lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova

Autorul prezintă o viziune analitică complexă, atât din perspectivă muzicologică, cât și din cea interpretativă violonistică, asupra lucrării indicate în titlu, semnată de unul din cei mai renumiți compozitori contemporani din Republica Moldova. Sunt analizate forma și diverse elemente ale limbajului muzical, tehnicile componistice utilizate ș.a. Soluțiile și recomandările interpretative propuse pentru violoniști, exemplificate prin mai multe exemple muzicale, reprezintă o tratare originală a autorului articolului, provenind din experiența personală, Fantezia rustică *Prin Voloșeni* făcând parte din repertoriul său concertistic permanent.

Cuvinte-cheie: Tudor Chiriac, Fantezia rustică Prin Voloșeni, artă interpretativă violonistică, formă, tehnici componistice